Historiar fotografías

JOHN MRAZ

əS
edén subvertido

CUERPO ACADÉMICO
«HERMENÉUTICAS DE LA MODERNIDAD:
PENSAMIENTO, ARTE Y MEMORIA»

Foto: Rebeca Monroy Nasr

JOHN MRAZ
Investigador en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélez Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel III). Entre sus publicaciones sobre el uso de los medios modernos para narrar la historia se encuentran *Fotografía e historia en América Latina* (2015), *México en sus imágenes* (2014), *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos* (2010), *Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo* (2005), *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta* (1999) y *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano* (1996). Ha dirigido películas documentales y ha sido curador de varias exposiciones fotográficas en Europa, América Latina y los Estados Unidos.

Historiar fotografías

Historiar fotografías
JOHN MRAZ

Primera edición, 2018
ISBN: 978-607-8498-58-1

Coordinación de este número de la colección
Abraham Nahón

Diseño editorial de la colección
Judith Romero

La publicación de este libro se financió con recursos de PFCE-2018

© John Mraz

Cuerpo Académico «Hermenéuticas de la Modernidad: pensamiento, arte y memoria»
Abraham Jahir Ortiz Nahón
Alfonso Gazga Flores
Gabriel Alvarado-Natali

Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca
Independencia 901, Centro,
68000, Oaxaca, Oax.

Impreso en México

JOHN MRAZ

Historiar fotografías

edén subvertido

PRESENTACIÓN

Hacer investigación *desde* las fotografías

Hay una pregunta central que animó la edición de este libro: ¿Cómo hacer investigación considerando las fotografías?, o para ser más precisos: ¿Cómo hacer investigación *desde* las fotografías?. Este cuestionamiento ha sido más insistente para mí desde hace seis años, al dar clases —historia de la fotografía y con fotografías— a los alumnos de «Historia del Arte» y de «Historia» en las licenciaturas que ofrecemos en nuestro Instituto de Investigaciones en Humanidades de la UABJO. He podido compartirles diversos textos sobre teoría de la imagen o algunas investigaciones sobre fotografía que implican un método de trabajo específico, pero difícilmente he hallado ensayos donde el tema sea la metodología implicada en la investigación y/o las decisiones elegidas para llevar a cabo una investigación basada en imágenes.

Por ello, la necesidad de abordar esta temática en esta colección editorial, a través de la mirada y del profundo análisis que nos comparte uno de los principales investigadores e historiadores sobre la fotografía en nuestro país. Si bien el libro *Historiar fotografías* apunta en esa dirección, la densidad del texto nos permite también conocer múltiples reflexiones vinculadas a la experiencia del autor y a las decisiones adoptadas al emprender investigaciones considerando a las fotografías como principal fuente de análisis e información. La inmersión en estos estudios nos ayuda a comprender la importancia de la visión histórica, pero según mi punto de vista, de fortalecer las indagaciones desde una mirada interdisciplinaria al rastrear distintos elementos y referentes socio-culturales a partir de las fotografías e imágenes. Los contextos de las fotografías —ancladas a un espacio y una época—, así como las formas de circulación y recepción que han tenido, las constituye como fuentes de conocimiento que vinculan pasado y presente.

En el Cuerpo Académico «Hermenéuticas de la Modernidad: pensamiento, arte y memoria» hemos impulsado la colección «Edén subvertido» —la denominación trata de recuperar esa potente riqueza imaginativa de la modernidad artística y literaria inscrita en uno de los poemas más sugestivos de López Velarde—, donde se han mostrado

distintas modulaciones discursivas, buscando un diálogo interdisciplinario (filosofía, sociología, historia, historia del arte, antropología, etc.) entre investigadores de distintas procedencias. Con el afán no sólo de reflexionar distintas conceptualizaciones sobre la modernidad, emanadas por un pensamiento crítico, sino de ampliar los horizontes en la investigación al incorporar, en este caso, a la imagen como una fuente documental indispensable para la comprensión actual de nuestro mundo. A la vez de proporcionar a nuestra comunidad universitaria —investigadores, docentes y alumnos— textos para seguir discutiendo diversos abordajes analíticos desde las Ciencias Sociales y Humanidades.

En este libro, John Mraz señala que debido a su importancia es insoslayable hoy en día el análisis de la cultura visual moderna, asumiendo un concepto clave para Vilém Flusser como lo es la invención de las «imágenes técnicas» —fotografía, cine, video, imaginería digital— que quizá han ocasionado una revolución tan profunda como la de la escritura lineal. Para Mraz, no sólo hay cierta reticencia e indiferencia para usar imágenes rigurosamente, sino que todavía se usan en investigaciones como meras ilustraciones, haciendo «historia ilustrada» en la cual las imágenes sólo acompañan las narraciones. Un elemento esclarecedor para distinguir formas de

hacer investigación considerando las fotografías, es lo que Mraz aborda como: hacer historia *con* las fotografías (historia social) o *de* las fotografías (historia cultural). Para él, la primera acepción tiene una afinidad con la historia social, al referirse a analizar detalles de la vida diaria, relaciones sociales, mentalidades y la cultura popular. En cambio, hacer historia de las fotografías, se refiere a la historia cultural que comprende descifrar el significado de una fotografía indagando sobre quién la tomó, con qué intención, su influencia estética, así como su aparición y reaparición en los medios. Hacer una investigación «desde ambas perspectivas —vinculando el análisis social con el cultural— le da al análisis una mayor profundidad», señala acertadamente el autor.

A través de diversas conceptualizaciones y perspectivas —Arnheim, Szarkowski, Barthes, Kossoy, Benjamin, Kracauer, Scruton, Kendall, Flusser, Bourdieu, Ritchin, Sontag, entre otros—, el autor nos muestra un entramado complejo y fértil en torno a la historia de la fotografía y a su campo de estudio, orientando sus propias reflexiones a partir de temáticas relevantes para comprender la vinculación profunda de la fotografía con nuestra historia: la construcción de narrativas históricas visuales en la cultura mexicana en las denominadas «historias gráficas»; la posibilidad de ver a través de las foto-

grafías considerando su «transparencia»; los actores de una conciencia histórica en la preservación de archivos en nuestro país; la visualización del pasado social y la documentación de las relaciones sociales —de clase, raza y género—; el análisis de las mentalidades de una época sin caer en la tentación del psicologismo al analizar fotografías; los diversos géneros, funciones y métodos de la fotografía; la polisemia, ambigüedad y significación variada que adquieren las imágenes al circular en diversos contextos. Asimismo, para este libro ha elegido las fotografías de diversos autores —Manuel Álvarez Bravo, Amando Salmerón, Hermanos Mayo, Filgenio Vargas, Jorge Miranda, Hugo Brehme, Nacho López, Francisco Mata, Julio Mayo— así como de autores anónimos, fortaleciéndose su narrativa y sus reflexiones surgidas a partir de estas imágenes implicadas en heterogéneas temporalidades, regiones y contextos.

Su crítica al posmodernismo, con la conclusión de que la historia del arte fotográfico es finalmente un género de la historia de la fotografía, nos muestra su visión histórico-social para re-pensar cómo trabajar las imágenes en una hiperproducción visual, la cual, en su mayoría, no ha sido producida por artistas ni persigue fines meramente estéticos. Si podemos calcular, señala el autor, «que la fotografía de arte forma un cinco por ciento, ¿qué hacer con

el otro 95 por ciento? ¿Qué clase de metodologías utilizar para lo que podríamos describir como «géneros»…?». La definición de estos géneros, comprendiendo en su distinción su función y carácter subjetivo, requeriría de una metodología particular para ser analizado cada uno, acota el autor. Su elección por la fotografía de prensa, así como las aproximaciones a diversos autores enfocándose no sólo en su producción, sino en la capacidad expresiva, compromiso sociopolítico, así como en las funciones, sitios y contextos de circulación de la obra, nos ofrece claves importantes en la toma de decisiones y en el análisis riguroso que ha realizado sobre archivos fotográficos y autores importantes: Guillermo Kahlo, Tina Modotti, Nacho López, Archivo Casasola, Hermanos Mayo, Héctor García, Rodrigo Moya, Graciela Iturbide, Enrique Bordes Mangel, entre muchos otros.

El análisis realizado en su relevante libro sobre el Nuevo Fotoperiodismo Mexicano, así como el conocimiento obtenido en los proyectos de investigación sobre fotoperiodismo latinoamericano, lo han llevado a retomar un concepto —acuñado por Julian Stallabras en su ensayo sobre Salgado— dentro de la función documentalista de la fotografía, aseverando que formará parte del futuro del fotoperiodismo: «fotoperiodismo de bellas artes». La construcción de

un estilo de documentación que transita libremente entre las bellas artes y la fotografía documental, muestra una de las potencialidades de la fotografía latinoamericana, cavilando el autor sobre la importancia de este concepto ante los cambios tecnológicos, la digitalización y la circulación de imágenes en las redes sociales.

Mirar críticamente las imágenes dominantes y la cultura visual moderna en su caudalosa producción y reproductibilidad técnica, requerirá cada vez más de investigaciones interdisciplinarias que aborden metodologías diversas considerando aquellas que les preceden y ampliando su campo de estudio a las regiones y actores todavía invisibilizados. Este libro nos plantea no sólo algunas rutas de análisis y reflexión, sino que activa nuevas preguntas e ideas para seguir trabajando la fotografía y los medios modernos como parte indispensable de las investigaciones —históricas, sociales y culturales— que estamos realizando y las que aún nos falta por emprender.

Abraham Nahón / IIH-UABJO

Historiar fotografías

Ver fotografías históricamente: una mirada mexicana[1]

Se requiere trabajo, esfuerzo piadoso, para ver lo que estás mirando.

DON DELILLO[2]

Vivimos en un mundo hipervisual resultado de la invención de «imágenes técnicas»: la fotografía, el cine, el video y la imaginería digital. Aunque esta metamorfosis comenzó a principios del siglo XIX, es algo que los historiadores en general no toman mucho en cuenta (más allá de la cooptación de las fotografías como meras ilustraciones). Sin embargo, sería difícil exagerar la importancia de esta imaginería, que ha transformado completamente el intercambio de información y todo el medio ambiente visual. Como argumentó Vilém Flusser, la invención de las imágenes técnicas bien pudo haber sido una revolución tan

1 Una primera versión de este capítulo se publicó en *Fotografía e historia en América Latina*, editado por John Mraz y Anna María Mauad, Montevideo, Centro de Fotografía, 2015.

2 DeLillo, *Point Omega*, p. 13.

grande como la de la escritura lineal.[3] Hoy, la gran mayoría de la gente aprende historia con imágenes —incluyendo a los académicos, más allá de sus áreas específicas de investigación—, ya sea en películas, en televisión, en libros de fotos y revistas ilustradas, en Internet o mediante alguna otra forma de la cultura visual moderna.[4] Sin embargo, siempre ha habido una indiferencia mutua entre el mundo de los historiadores profesionales y la historia visual popular. Por un lado, los historiadores han mostrado cierta reticencia a usar imágenes rigurosamente, aunque eso parece ser el caso menos en México y Brasil que en Estados Unidos y Europa; por el otro, quienes trabajan con imágenes en un contexto más amplio (cineastas, curadores, editores) le dan poco uso a los historiadores, e incluso a la historia misma.[5]

---

3 Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, p. 5.

4 He identificado la cultura visual moderna como aquella que resulta de las imágenes y los sonidos técnicos; sus rasgos característicos son la credibilidad, la difusión masiva y la creación de una cultura de las celebridades. Ver: Mraz, *México en sus imágenes*, pp. 23-24.

5 Por ejemplo, Hollywood rara vez se interesa en las opiniones que pueda conseguir para retratar hechos históricos rigurosamente (y/o experimentalmente), pese al hecho de que cerca del cuarenta por ciento de las películas están ambientadas en el pasado. Este cálculo procede de Jowett, «The Concept of History in American Produced Films. p. 799. Este es precisamente el porcentaje de las

Hacer historia *con* las fotografías y *de* las fotografías

¿Qué aportan los historiadores al análisis de las fotografías? ¿Hasta qué punto hay que enfocarse en la cuestión de la representación y hasta qué punto en lo representado? Si buscamos analizar las materialidades del pasado, utilizar la fotografía como si fueran de algún modo «transparentes» para recoger detalles de la vida diaria, las relaciones sociales, las mentalidades y la cultura popular de «rastros» preservados del pasado que han sobrevivido debido a la capacidad de los fotógrafos de funcionar como indicadores de «lo-que-ha-sido», yo llamaría a eso hacer historia *con* fotografías, y creo que tiene una afinidad con la historia social.[6] Si, por el contrario, nuestro interés fuera «descifrar el significado» de una fotografía, sabiendo quién la tomó y con una noción de con qué intención lo hizo —y analizando los modos en que refleja la mentalidad de la época en que se tomó, sus influencias estéticas, su aparición y reapa-

películas que han ganado el Oscar a la «Mejor película» en los últimos quince años.

6 Aquí se refiere al *noema* de Roland Barthes: «Lo-que-ha-sido». Barthes, *Camera Lucida,* p. 80.

rición en los medios, dándole distintos significados— estamos hablando de historias *de* la fotografía, que creo es una forma de historia cultural.[7] Desde luego, la distinción es en última instancia heurística y no busca sino abrirse a las diversas posibilidades de historiar las fotografías. Hacerlo desde ambas perspectivas —vinculando el análisis social con el cultural— le da al análisis una mayor profundidad. El problema de explorar los elementos culturales —al menos en México— es que con frecuencia ignoramos quién tomó las imágenes así como pará qué y cuándo las tomó y qué es lo que aparece en ellas.

Esta dualidad de las fotografías ha sido reconocida y comentada por mucho tiempo. Por ejemplo, el título de la famosa exposición de 1978 de John Szarkowski en el Museo de Arte Moderno era *Espejos y ventanas*: «En términos metafóricos, la fotografía puede verse ya sea como un *espejo* —una expresión romántica de la sensibilidad del fotógrafo tal como se proyecta en las cosas y las vistas del mundo— o como una *ventana* —a través de la cual puede explorarse el mundo exterior en toda su presencia y realidad».[8] Rudolf

7 «The deciphering of meaning […] is taken to be the central task of cultural history», Hunt, «Introduction», p. 12.

8 Szarkowski, *Mirrors and Windows;* http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/5624/releases/MOMA_1978_0060_56.pdf?2010; consultado el 4 de febrero, 2014.

Arnheim describió las funciones como «las dos autenticidades del medio fotográfico».[9] Roland Barthes argumentaba que, como piezas de «arte mimético», las fotografías «contienen dos mensajes: el *denotado*, que es el análogo mismo, y el *connotado*, que es el modo en que la sociedad hasta cierto punto comunica lo que piensa de él».[10] Entre los historiadores que han subrayado esta dualidad, Boris Kossoy afirmó:

> «La fotografía es, entonces, un doble testimonio: por aquella que nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquella que nos informa acerca de su autor. […] Esas dos vertientes que, aún así, no se disocian, puesto que ambas tienen como núcleo central *los propios documentos fotográficos*».[11]

Los dos enfoques parecen corresponder aproximadamente a las diferencias entre la fotografía artística y la fotografía documental/fotoperiodismo. Así, una imagen captada por un artista fotógrafo en general nos dirá más sobre la historia cultural.

---

9 Arnheim, «Las dos autenticidades del medio fotográfico». http://catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Arnheim.htm

10 Barthes, «The Photographic Message», p. 17.

11 Kossoy, *Fotografía e historia*, pp. 42-43.

Imagen 1. Manuel Álvarez Bravo, *Arena y pinitos*, 1920s. Colección de la Asociación Manuel Álvarez Bravo. Derechos registrados Colette Urbajtel.

Un ejemplo es la fotografía que Manuel Álvarez Bravo construyó a principios de los años veinte al agrupar un montoncito de arena y poniendo unas ramitas de pino en el fondo, *Arena y pinitos* (imagen 1). Aunque esta fotografía no tiene interés alguno para el historiador social, un historiador de la fotografía bien podría encontrar en ella la influencia del pictorialismo y del arte japonés, una reelaboración de un símbolo nacional (el volcán Popocatépetl) y una crítica a la imaginería pintoresca de Hugo Brehme. Las imágenes de los fotoperiodistas y documentalistas

Imagen 2. Amando Salmerón, *Pueblo de negros en Costa Chica*, San Nicolás, Guerrero, ca. 1940. Archivo Salmerón.

frecuentemente aportarán más información sobre la historia social que la de los artistas. El fotoperiodista Amando Salmerón, miembro de una dinastía guerrerense cuya imaginería se ha limitado esencialmente al «carácter testimonial», documentó la existencia de chozas redondas que claramente muestran una influencia africana en un pueblo de negros de la costa guerrerense alrededor de 1940 (imagen 2).[12] Hoy, esas

12 Jiménez y Villela, *Los Salmerón,* p. 14.

chozas han desaparecido completamente. Sin embargo, el enfoque elegido frecuentemente dependerá de las preguntas que se haga el historiador al interrogar a la fotografía.

La «transparencia» de las fotografías

En los grandes archivos mexicanos hay muchas fotografías de las que tenemos poca o ninguna información. En esos casos, los historiadores podemos emplearlas como si fueran «transparentes», como si de algún modo pudiéramos ver a través de ellas para analizar aquello que retratan. Ahí pueden encontrarse pistas del pasado que quizá no se encuentren en otras fuentes.

La idea de que el modo en que la fotografía documenta el mundo distinto de otras imágenes ha circulado desde que ésta se inventó. En su informe de 1839 a la Cámara de Diputados de Francia en el que solicitó que se le concediera una pensión a Daguerre en reconocimiento de su invento, Dominique François Arago enfatizó la «inimaginable precisión en el detalle» lograda.[13] Escribiendo apenas un año

13 Arago, «Report», p. 18.

después, Edgar Allan Poe entendió claramente la extraordinaria importancia del invento: «La placa del daguerrotipo es infinitamente (y usamos esta palabra deliberadamente) es *infinitamente* más precisa en su representación que cualquier pintura hecha por manos humanas». Para Poe, ésta ofrecía «una más perfecta identidad de aspecto con la cosa representada».[14] Ciertamente, el impacto de las fotografías de Jacob Riis y Lewis Hine que denunciaban respectivamente el alojamiento de los emigrantes y el trabajo infantil (y que llevaron a transformarlos) dependía de la idea de que estas imágenes mostraban «realidades» que de otro modo se hubieran mantenido invisibles. En sus inicios, la sociología visual también se basó en la «transparencia» de la fotografía.[15]

El desafío a lo que podríamos llamar la visión del «sentido común» vino de las artes. En 1899, el fotógrafo artístico Alfred Stieglitz se quejó de la sencillez con que podían tomarse las fotografías, describiéndola como una «facilidad fatal» que la había puesto «en manos del público en general», lo que a

14 Poe, «The Daguerreotype», p. 38.

15 Ver: Stasz, «The Early History of Visual Sociology», pp. 119-136. Ya desde 1840, Hippolyte Bayard cuestionó la noción de «realidad» fotográfica en su *Autorretrato como un hombre ahogado*.

su vez la había llevado a «caer en el desprestigio».[16] Obviamente, el «desprestigio» descrito se limitaba a la cuestión del arte, pues la preocupación de Stieglitz era que las galerías y los museos (y con ellos las chequeras de los mecenas) se abrieran a ese nuevo medio, dándole el estatus de arte. Para Stieglitz, el gran obstáculo a vencer era el que «nueve décimas partes del trabajo fotográfico que se exhibe ante el público» era «puramente mecánico».[17] Walter Benjamin defendió el otro lado de la cuestión, argumentando que la importancia de la fotografía radicaba precisamente en su capacidad —pese a «toda la preparación artística del fotógrafo»— de revelar «la diminuta chispa del accidente, el aquí y el ahora».[18] Escribiendo sobre una imagen de 1843 de David Octavius Hill de una pescadera, Benjamin insistía en que en el retrato había algo que «no testimonia sólo el mérito artístico del fotógrafo Hill, sino también algo que no debe silenciarse, algo que exige el nombre de la persona que vivió entonces, que todavía es real y que nunca desaparecerá del todo en el *arte*».[19] Siegfried Kracauer concuerda con Benjamin en que enfocar a

16 Stieglitz, «Pictorial Photography», p. 117.
17 Ibíd., p. 119.
18 Benjamin, «A Short History of Photography», p. 202.
19 Ibíd.

las fotografías como obras de arte «amenazaba con desviar la atención de aquello que el medio tiene de característico [...]: el ser el único equipado para registrar y revelar la realidad física».[20]

La fotografía es un signo distinto de todas las imágenes anteriores. Según el semiólogo Charles S. Peirce, todas las imágenes son *íconos*, representaciones visuales; sin embargo, en términos lingüísticos, la fotografía puede caracterizarse no sólo como ícono sino también como un *índice*.[21] Tal como la afinidad entre la huella digital y el dedo que la imprimió, la fotografía es un *rastro* de algo que estuvo frente a la cámara y reflejó la luz que quedó plasmada en una forma representacional. «La fotografía es literalmente una emanación del

20 Kracauer, *Theory of Film*, pp. 23 y 28.

21 Peirce propone que hay tres tipos básicos de signos: indicadores, íconos y símbolos; ver: «Logic as Semiotic», p. 102. Nigel Warburton sintetizó inteligentemente el pensamiento de Peirce del siguiente modo: «Un índice es un signo que representa algo más porque tiene una relación *causal* relativamente directa con ese algo. [...] Un ícono es un signo que representa algo por su parecido con ese algo. Si la imagen de un gato se parece al gato, entonces puede servir como un signo icónico del gato [...]. Un símbolo representa por convención: la palabra 'cielo' no tiene propiedades intrínsicamente representativas; es sólo gracias a la convención general que significa lo que significa», Warburton, «Varieties of Photographic Representation», pp. 204-205. (énfasis añadido).

referente», observó Barthes.[22] Sin embargo, debemos tener cuidado: el vínculo íntimo entre esta luz petrificada y «aquello que fue» puede llevar a confundir la superficie reflejante del mundo fenoménico que la fotografía preserva con la «realidad». Desde luego, la realidad es mucho más compleja que su exterior. La fotografía puede compararse al océano: su superficie ciertamente forma parte de su realidad, pero sus profundidades son abismales y difícilmente pueden adivinarse con sólo mirar la superficie. La relación de la fotografía —como imagen técnica y como índice— con la realidad es, pese a todas sus limitaciones distinta a la de otros medios visuales.

Podemos llamar a esta diferencia «transparencia», un término inspirado en una polémica teórica de los años ochenta. Roger Scruton afirmó que la fotografía «ideal» es interesante «como registro de cómo se veía el objeto real. […] La fotografía es transparente a su objeto, y si nos interesa es porque actúa como sucedáneo de la cosa representada».[23] Kendall Walton afirmó esta posición con más fuerza todavía: «Las fotografías son *transparentes*. Se puede

22 Barthes, *Camera Lucida*, p. 80.

23 Scruton, «Photography and Representation», pp. 579 y 590.

ver *a través* de ellas».[24] Esto se debe al supuesto de que las fotografías existen en una «relación causal» con sus objetos, cuya apariencia reproducen, así como con la idea de que hay «cierta afinidad entre mirar la fotografía de algo y mirar ese algo directamente».[25] Para Walton, «los ejemplos paradigmáticos de fotos transparentes no parecen ser la obra de los fotógrafos profesionales, sino de instantáneas casuales y películas caseras».[26] Yo ciertamente añadiría el fotoperiodismo. Los fotógrafos captan sin esfuerzo los detalles más mundanos de la vida cotidiana, por lo que los primeros fotógrafos, que ubicaban sus cámaras ante escenas y edificios hermosas encontraron que habían tomado fotografías, sin querer, «de proyectos de construcción, obras de reparaciones, andamios, instrumentos de albañilería, comercio ambulante y viviendas destartaladas».[27]

---

24 Walton, «Transparent Pictures», p. 251. Estoy consciente de que el argumento de Walton puede no ser válido con respecto al arte, como han indicado otros participantes en la polémica como Edwin Martin, Donald Brook y Jonathon Friday. Sin embargo, lo que a mí me interesa es el uso de la fotografía para la historia.

25 Walton, «Looking Again Through Photographs», p. 807.

26 Walton, «Transparent Pictures», p. 267.

27 Jeffrey, *Photography*, p. 14.

Historias gráficas

Aunque la «transparencia» de las fotografías parecería ofrecer un medio ideal para documentar la historia social de la vida cotidiana, las relaciones sociales, las mentalidades y la cultura popular, en México no se han usado mucho de ese modo. En cambio, la fotografía ha servido para construir narrativas históricas visuales cuya presencia en la cultura mexicana es constante, un fenómeno sin duda relacionado con la dictadura de partido que dominó el país por 70 años (y que recientemente ha regresado al poder) así como con el analfabetismo y el semialfabetismo que ese poder impulsa, si no en la retórica, sí en los hechos. Las historias fotográficas tienen una larga tradición en México, donde estas históricas gráficas épicas, totalizadoras y oficialistas han servido, entre otras cosas, para legitimar lo que el ganador del Premio Nobel Mario Vargas Llosa llamó «la dictadura perfecta».[28] Incluso cuando a veces incorporaron a historiadores importantes, esas historias ilustradas recuerdan el culto carlyleano a los Grandes Hombres y sus gestas

28 Sobre los comentarios de Vargas Llosa ver: *El País*, 1 de septiembre de 1990; http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html

político-militares.[29] Las historias gráficas empezaron a publicarse durante la Revolución Mexicana (1910-17), y al menos llegaron a producirse diez grandes series. Algunas de ellas se reeditaron hasta cinco veces, con tirajes de hasta cien mil ejemplares y en papel caro.[30] Las series producidas por la familia Casasola fueron ejemplares: *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* fue aumentada y reeditada muchas veces, hasta llegar a las 3,760 páginas con cerca de 11,500 fotografías; *Seis siglos de historia gráfica en México* también se reeditó muchas veces, llegando a las 3,248 páginas y cerca de 18 mil imágenes.

Estos grandes catálogos fotográficos podrían servirle a los historiadores, tanto a los profesionales como a los aficionados, como fuente de sus estudios en historia social, pero las narraciones de las historias gráficas están hechas de machos, mitos y mentiras. Se enfocan en los Grandes Líderes Masculinos que forjaron la nación. En algunas historias gráficas, el porcentaje de fotografías dedicadas a estos héroes

29 Por Grandes Hombres me refiero a los líderes que pueden identificarse en las fotos con nombre y apellido. Esta categoría no incluye a soldados, campesinos y obreros anónimos, ni tampoco a hombres identificados pero que no tuvieron una función de mando, como los ejecutados por falsificadores o desertores.

30 Ver mi tratamiento de las historias gráficas mexicanas en Mraz, *México en sus imágenes*, pp. 123-128, 296-306 y 354-366.

oficiales llega al 75% (lo que sospecho aplica a muchas historias gráficas de todo el mundo). ¿Qué nos dicen esas imágenes de la historia? Nada, pero aportan un metatexto que analizar: su insistencia visual en que la historia la hicieron (e implícitamente la siguen haciendo) los Grandes Hombres. Ahora bien, sin duda es cierto que las fotografías de seres humanos pueden servir para «personalizar» el pasado, visibilizando a gente que suele estar ausente en los documentos escritos. Pero los íconos de héroes masculinos sólo alimentan la cultura de la celebridad, ella misma un producto de la imaginería visual moderna.

Las mujeres rara vez aparecen en las series de historia fotográficas, pero una con la que siempre puede contarse es con «Adelita, la soldadera», un mito icónico central de la lucha revolucionaria.[31] Siempre se le identifica como *soldadera* (acompañantes de la tropas que integraban la logística y el cuerpo médico en la Revolución Mexicana y viajaban debajo de los vagones o sobre sus techos), designación visualmente reforzada por el reencuadre para aislar a la «Adelita» de su contexto. En la fotografía original, la vemos de pie en los escalones del tren con otras mujeres con canastas de comida, lo que parecería

31 Ver las fotografías de «Adelitas» en Mraz, *Fotografiar la Revolución mexicana*, pp. 224-227.

indicar que ellas no son soldaderas, son vendedoras, que se bajarán del tren antes de que éste arranque (o quizá trabajan en el carro cocina).

El uso mendaz de la imaginería puede ejemplificarse con la historia de Luz Duani, quien en 1919 era obrera de un molino de nixtamal de la ciudad de México. Su fotografía se publicó en la serie *Así fue la Revolución Mexicana*, junto al texto del artículo 123 (de la Constitución de 1917), el código laboral más avanzado de su tiempo.[32] Sin embargo, el pie de foto la presentaba como si hubiera sido tomada antes de la Revolución, afirmando: «Las deudas de los obreros no afectarían a sus familias».[33] La fotografía se usaba meramente como ilustración, pero la etnohistoria de los molineros del nixtamal revela que en 1919, dos años después de aprobada la progresista legislación laboral de la Constitución, las mujeres seguían sujetas a condiciones prácticamente de esclavitud.[34]

Pese a sus limitaciones como historia, las historias gráficas probablemente fueron importantes en la creación de una consciencia relativamente única

32 Cumberland, *Mexican Revolution*, p. 347.

33 *Conjunto de testimonios*, vol. 6 de *Así fue la Revolución Mexicana*, p. 1207.

34 Ver: Mraz, «'En calidad de esclavas'», pp. 2-14.

que incorporaba lo visual a las narraciones históricas mexicanas, lo que se expresó de muchos modos. El Estado hizo el esfuerzo de comprar archivos y asegurar su preservación; los cinco millones de negativos de los Hermanos Mayo (preservados en el Archivo General de la Nación desde 1982), y los 350 mil negativos del Archivo Casasola (comprados por el Sistema Nacional de Fototecas en 1976 y ahora ya casi completamente digitalizados) no fueron sino la punta del iceberg.[35] Además, tomando el ejemplo de la familia Casasola y los Hermanos Mayo, los fotógrafos mexicanos conservaron los archivos para su uso futuro e insistieron en ese derecho.[36] Más aun, esta consciencia histórica también llevó a una generosidad por parte de los propios fotógrafos y de los archivos institucionales, que ha permitido a los investigadores consultar grandes cantidades de imágenes y publicarlas a precios razonables.

35 La Fototeca Nacional resguarda cerca de un millón de imágenes. Ver: Davidson, *et al*., *Picture Collections: Mexico*, para una guía (por desgracia algo desactualizada) de los 500 archivos fotográficos de México y el *Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía*.

36 Esa fue una noción clave para los Nuevos Fotoperiodistas, cuyo trabajo hoy es extensamente analizado por académicos y estudiantes de diversas universidades. Ver: Mraz, *La mirada inquieta*.

La académica mexicanista Andrea Noble observó que la escena mexicana está marcada por «una comunidad inusualmente grande de investigadores de fotografía, apoyados por una notable estructura».[37] Las universidades y demás instituciones acreditadas para conceder títulos —entre ellas el Instituto Mora, la Escuela Nacional de Antropología e Historia y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla— le han dado puestos a historiadores visuales, que a su vez han legitimado esos estudios con su producción, así como su dirección de muchos alumnos que han emprendido estudios de maestría y doctorado en historia enfocándose en la fotografía. Además, desde 1985 se han celebrado continuamente seminarios de largo plazo, tanto informales como institucionales, algo que aparentemente no ocurre en México con los estudios sobre cine ni con la historia tradicional. Así, los investigadores —y los fotógrafos mismos— han construido una receptividad excepcional al análisis riguroso de la fotografía. Al mismo tiempo, el gobierno ha tenido sus propias razones para financiar las historias gráficas, en las que los historiadores frecuentemente han empleado las fotografías como ilustraciones, que ellos (o, mejor dicho, sus asisten-

37 Noble, Reseña de *Photographing the Mexican Revolution*.

tes) recopilan indiscriminadamente al final de sus investigaciones.

Documentos fotográficos para visualizar el pasado social

¿Qué pasaría si usáramos las fotografías de los pasados sociales, capaces de estimular y guiar investigaciones, así como de ofrecer pruebas que pudiéramos seguir en nuestras propias fotohistorias? Lo primero que se nota de las fotografías es la facilidad con la que pueden hacerse, en comparación con otras imágenes. En cuestión de minutos pueden tomarse cientos de fotos sin mucha reflexión, y siempre podrá salvarse algo en la selección y tratamiento de los negativos. Como un producto de la reproducción mecánica, la fotografía tiene la singular capacidad de incluir detalles que el propio fotógrafo no tenía intención de documentar, lo cual permite al historiador descubrir cosas que eran invisibles para el autor de la imagen.

La capacidad de la inclusión involuntaria de detalles es un factor significativo cuando consideramos la aportación que la fotografía puede hacer a las historias sociales. Tómese en cuenta, por ejemplo, la foto de los Hermanos Mayo de los preparativos de una

Imagen 3. Hermanos Mayo, sin título (manifestación feminista, Ciudad de México) 10 de mayo de 1980. Fondo Mayo, Sección concentrada 'Manifestación de mujeres'; Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

marcha feminista en la ciudad de México de 1980 (imagen 3). Como fotoperiodista en activo (y miembro de un colectivo que conservaba el control de los negativos para luego venderle impresiones a diversos compradores), la labor de Mayo era cubrir la totalidad de la marcha. Pintar carteles y montar pancartas eran algunas de las actividades preliminares que ofrecían material de respaldo para reportar el evento (así como una contribución al archivo del colectivo). En medio de la imagen destaca un joven con una camiseta del Boston College. En México llevar pren-

das —camisetas, sudaderas, pants, chamarras, gorras, suéteres, etc.— con los logos de universidades y equipos deportivos estadunidenses es tan común que no se da cuenta. Pese a su ubiquidad (o más bien, precisamente debido a ella) estos emblemas se han vuelto invisibles para los mexicanos; son demasiado banales, demasiado prosaicos. Muchas veces les he mostrado la foto de Mayo a públicos mexicanos y les he hecho la pregunta: «Si dentro de un siglo, un o una historiadora mirara esta fotografía, ¿qué encontraría en ella que dijera algo sobre el México del siglo XX?» Rara vez ven la camiseta del Boston College, como probablemente tampoco la vio Mayo. Su misma invisibilidad es ominosa, pues implica una declaración elocuente de neocolonialismo cultural y un síntoma de la «gringuización» de México.

Siendo imágenes técnicas densas, las posibilidades que la fotografía ofrece al desarrollo de historias sociales visuales parecen ilimitadas, pues en las fotos pueden recogerse una riqueza de fuentes. La fuente más rica es el fotoperiodismo, y los archivos de colectivos como la dinastía Casasola, los Hermanos Mayo, y Díaz, Delgado y García contienen juntos unos ocho millones de negativos.[38] La utilidad

38 El archivo de Díaz, Delgado y García se encuentra en el Archivo General de la Nación.

de las colecciones de fotoperiodistas varía según la cantidad de información que acompaña al material archivado, el estado de su catalogación y el grado en que la digitalización ha vuelto accesible su contenido. Por desgracia, en uno de los archivos mejor catalogados (pero aun no digitalizados), el de los Hermanos Mayo, los datos se limitan a las escasas notas que aparecen en los sobres de los negativos. Ubicar las fotografías en los medios donde aparecieron originalmente es una labor ardua, pero puede plantear preguntas interesantes y ofrecer información útil. Un lugar donde las fotografías se conservan acompañadas de extensas descripciones textuales es el Departamento del Trabajo del Archivo General de la Nación, donde los informes de los inspectores y las quejas de los obreros sobre condiciones laborales y de vivienda a veces acompañan las imágenes. Otra fuente son los álbumes familiares, que pueden ofrecer invaluables datos sobre el pasado si se celebran entrevistas con relación a las fotos.[39] Las fotografías tomadas

39 La serie *Veracruz: imágenes de su historia* se basa en una extensa investigación gráfica de archivos tanto públicos como privados (familiares). Lo que es más importante, se llevaron a cabo entrevistas para «enraizar» las imágenes y desarrollar sus significados históricos. En ese proceso el proyecto de Veracruz mostró que puede haber una coincidencia metodológica (y práctica) entre las especificidades de la historia regional y la particularidad de la historia como medio.

con fines políticos también pueden ser útiles, como es el caso de Guillermo Treviño, el militante sindical ferrocarrilero de Puebla que documentó las luchas obreras desde los años veinte hasta los setenta.[40] Finalmente, los extranjeros pueden ofrecer puntos de vista alternativos, como ocurre con las fotos de C. B. Waite, Winfield Scott, William Henry Jackson y François Aubert.

¿Qué elementos del pasado se conservan en las fotografías? Primero que nada, la mera presencia de gente que frecuentemente es excluida de los textos escritos. Usualmente enterrados bajo las proclamas de organismos gubernamentales masculinos, las mujeres y los niños aparecen en las fotografías para que la historia los reclame. Desde luego, las mujeres participaron activamente en la Revolución Mexicana y, aunque se ha escrito poco al respecto, aparecen constantemente en las fotografías. Por momentos, estas imágenes pueden ofrecer «pistas» que podrían llevar a abrir las posibilidades de investigación sobre cosas que no se han descubierto en documentos escritos. Por ejemplo, en marzo de 1915, las mujeres que formaban parte del Primer Regimiento de la Brigada Socialista Mexicana participaron en un desfile mili-

40 Sobre las fotografías de Treviño, ver: Mraz, *Imágenes ferrocarrileras*.

Imagen 4. Fotógrafo desconocido, sin título, (Primer Regimiento de la Brigada Socialista de México, Sexo Femenil), Ciudad de México, marzo de 1915. Inv. 818038, Fondo Casasola, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.

tar para demostrar la decisión de defender la ciudad de México de su reocupación por tropas constitucionalistas (imagen 4). Le he preguntado a diversas historiadoras e historiadores importantes de la Revolución Mexicana (y particularmente de la participación de mujeres) —tanto mexicanas/os como extranjeras/os— sobre este grupo, pero nadie ha descubierto textos escritos que nos permitan contar esa historia. Esta fotografía aporta evidencia irrefutable de que el grupo existió, aunque no fuera más que en ese momento y lugar. Lo mismo puede decirse de las fotografías

que demuestran que el trabajo infantil siguió practicándose en México pese a haber sido prohibido por el Artículo 123 de la Constitución de 1917.

Otra área importante en que las fotografías pueden contribuir a las historias sociales es la representación de la cultura material y la vida diaria. Ahí, pueden incluir a los aspectos más mundanos de la existencia humana, pues las imágenes de actividades relacionados con la comida, la bebida, la vivienda, el transporte y los desastres pueden permitirnos reconstruir la vida diaria de los pueblos del pasado. Las fotografías también preservan los paisajes urbanos y su transformación, así como los rurales y el impacto ecológico, como quizá ningún otro medio podría. Sin embargo, para poder aprovechar lo que estas imágenes nos ofrecen, hay que desarrollar el conocimiento de los contextos en los que se captaron. Cuando las imágenes pueden combinarse con escritos contemporáneos, podemos desarrollar historias sociales. Por ejemplo, en 1919 la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo envió investigadores a Mapimí, Durango, para responder a las quejas de los mineros. Tomaron fotografías de los alojamientos que la compañía les daba y les adjuntaron descripciones de las condiciones de vivienda (imagen 5). Aunque la imagen es elocuente por sí misma, el informe del inspector que se conserva en el Ramo de

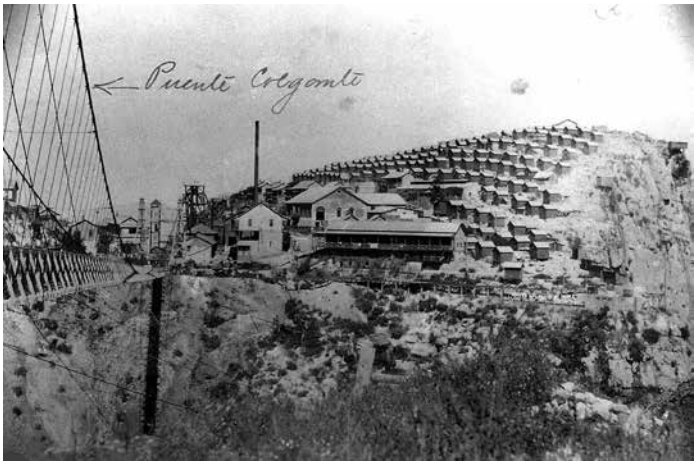

Imagen 5. Fotógrafo desconocido, sin título, (vivienda de mineros, Mapimí, estado de Durango), enero de 1920. Departamento del Trabajo, Caja 220, Expediente 4, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Trabajo nos da datos adicionales sobre la existencia marginal de esta gente:

> La gran mayoría de construcciones que sirven de alojamiento a los trabajadores y empleados están hechos con madera y cubiertas con techos de lámina de zinc. Las dimensiones de las casitas destinadas a los trabajadores son 3 metros x 3 metros, constando de un solo departamento, sin cocina y sin servicio de luz ni agua. Su construcción es sumamente corriente y apenas

basta para alojar a una persona. En estas casetas viven generalmente de 4 a 5 personas y aun más, cuando hay afluencia de personal obrero. La empresa tiene establecida la costumbre de (recargar) las habitaciones con el personal nuevo que llega a los trabajos, sin recabar siquiera la conformidad de sus moradores. […] Aquellas familias que no estaban conformes de vivir unidas a gentes desconocidas y de costumbres diferentes, empezaran a fabricar pequeños corrales de piedra, análogos a los que se usan para guardar cerdos, en donde se alojaron, y actualmente hay muchas pobres familias viviendo en dichos corrales. […] En diferentes lugares al derredor del cerro y en los sitios más peligrosos de los cantiles que dan a una profunda barranca se han construido unos W.C. de madera, compuestos de dos grandes departamentos, uno destinado a las mujeres y el otro a los hombres. […] Un ligero descuido por parte de la persona que allí se siente, puede originar que se caiga al fondo de la barranca, en donde encontrará la muerte.[41]

41 Ramo de Trabajo, AGN, Caja 220, Expediente 4.

Las fotografías también son un medio excelente para representar condiciones laborales. Podemos ver a las mujeres de la compañía cigarrera El Buen Tono durante el gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911) sentadas ordenadamente en filas en sus lugares de trabajo. Aunque esta situación pueda parecernos claustrofóbica, El Buen Tono era una fábrica modelo del Porfiriato y seguramente la compañía mandó tomar las fotos para demostrar el desarrollo ordenado del país y atraer inversiones. Las imágenes tomadas por obreros ofrecen otra vuelta de tuerca. Los trabajadores petroleros Filgenio Vargas y Jorge Miranda le tomaron una foto a sus compañeros muertos y heridos tras una explosión en Tepexintla, Veracruz, el 4 de enero de 1922, y se la enviaron al Secretario de Industria, Comercio y Trabajo con una nota: «Como la Compañía no les facilitó ninguna asistencia médica a las víctimas, nos vimos en la necesidad de tomar los nombres de ellos y sacar unas fotos para hacer las gestiones necesarias a fin de ver si era posible que se les proporcionara la asistencia médica de que carecían» (imagen 6).[42] La compañía no sólo le negó a los obreros la asistencia médica, sino que despidió a Vargas y a Miranda por haber tomado fotografías.

42 Ramo de Trabajo, AGN, Caja 447, Expediente 3.

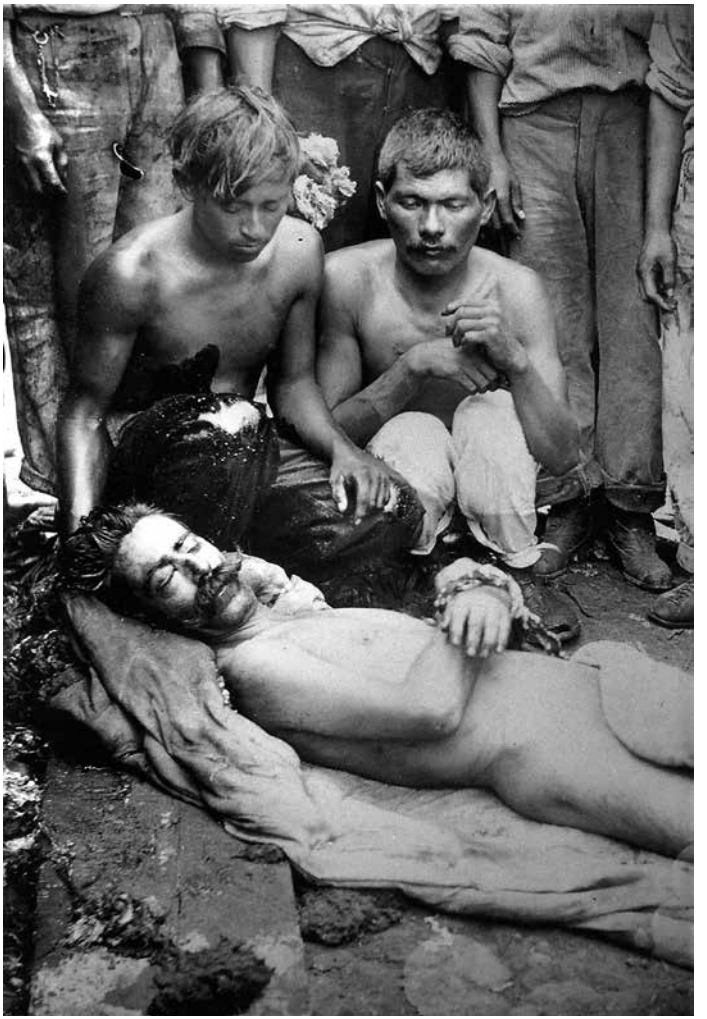

Imagen 6. Filgenio Vargas y Jorge Miranda, sin título (trabajadores petroleros heridos y muertos), Tepexintla, estado de Veracruz, 4 de enero 1922. Departamento del Trabajo, Caja 447, Expediente 3, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Una foto que Guillermo Treviño tomó en Puebla para revelar las condiciones de trabajo de los ferrocarrileros, como parte de las exigencias de la huelga de 1958-59, muestra a una mujer lavando ropa al aire libre junto a un vagón de tren.[43]

Las fotografías también documentan relaciones sociales, que pueden decir mucho sobre las relaciones de clase, de raza y de género, tanto al mostrar su existencia como al representar sus transformaciones. Considérese, por ejemplo, cómo las relaciones de clase del Porfiriato quedan ilustradas por el hecho de que algunas personas, los pobres, llevaban sobre sus espaldas a otros, los más ricos, sobre las calles inundadas de la ciudad de México.[44] Los testimonios de exigencias relativas a las relaciones de clase son evidentes en la pancartas de una manifestación de protestas de alrededor de 1911 en la que los obreros exigen el derecho al descanso dominical.[45] Otra instancia de lucha de clases puede verse en la fotografía que tomaron unos obreros en 1924 para documentar a los empleados que, sin quitarse sus corbatas y en violación de los acuerdos laborales, reemplazaron a los huelguistas para cargar barriles de petróleo

43 Ver la foto en Mraz, *Imágenes ferrocarrileras*, p. 9.
44 Ver la foto en Mraz, «¿Fotohistoria o historia gráfica?», p. 17.
45 Ver la foto en Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, p. 83.

Imagen 7. Fotógrafo desconocido, sin título (las labores que realizan los oficinistas durante la huelga de La Corona), Pueblo Viejo, estado de Veracruz, 9 de diciembre 1924. Departamento del Trabajo, Caja 723, Expediente 16, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

(imagen 7). Las transformaciones en las relaciones de clase pueden verse en la foto de los obreros textiles de la fábrica de Santa Rosa (Veracruz) que posan junto a su maquinaria, vestidos con pantalones de charro que originalmente estaban hechos para montar. Su vestimenta fue ajustada cuando estos campesinos se convirtieron en «la primera generación del proletariado moderno del país».[46]

46 García Díaz, *Santa Rosa y Río Blanco*, p. 53.

Imagen 8. Hugo Brehme, *Niños lavando ropa en el canal de Ixtacalco*, México D.F., *ca*. 1930. Inv. 3720550, Fondo Brehme, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.

La fotografía también documenta relaciones de género. Hugo Brehme captó a dos niños interpretando los roles que les habían sido asignados junto al Canal de Ixtacalco: la niña (realmente) lavando ropa y el niño jugando a ser lanchero (imagen 8).[47] La rebelión de las mujeres puede verse en la foto de una

47 La fotografía se titula *Niños indígenas lavando ropa en el canal de Ixtacalco*, en Brehme, *Pueblos y paisajes de México*, p. 77. No es claro si el título se lo puso Brehme, el catálogo del INAH o los editores del libro, pero ciertamente registra una falta de perspectiva de género.

Imagen 9. Fotógrafo desconocido, sin título (mujeres en huelga protestando), México D.F., *ca*. 1935. Inv. 6350, Fondo Casasola, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.

protesta de los años treinta donde sostienen una pancarta que afirma: «Estamos en huelga porque cuando reclamamos aumento de salario nos insultan indicándonos el camino de la prostitución» (imagen 9). El que la subordinación continuó, aunque hubiera cambiado el rostro de las relaciones de género, puede verse en las imágenes de Constantino Sotero, un fotógrafo de estudio de los años cuarenta de Juchitán, Oaxaca. Sus retratos muestras a varones de todas las edades vestidos con ropa moderna y calzando zapatos, mientras las mujeres aun llevan ropa tradicional

y van descalzas.[48] También podemos ver al menos una faceta de las relaciones de raza y su transformación: el equipo de futbol de Río Blanco de 1918 claramente está compuesto por blancos, ya fueran extranjeros o mexicanos de ascendencia europea; el equipo de Río Blanco de 1938, en cambio, estaba totalmente formado por mestizos.[49] El poder que tienen las fotografías de captar las relaciones de clase, raza y género, tan importantes para la historia, lo demuestra la foto que tomó Enrique Díaz a una fábrica de calzado de los años treinta. Ahí, mujeres de piel morena trabajan bajo la mirada de los patrones blancos y bien vestidos y sus visitantes.[50]

Las fotografías también pueden documentar expresiones o mentalidades particulares. Por ejemplo, vemos a una pareja que tomó una fotografía familiar en un patio de ferrocarriles de Oriental, Puebla, en

48 Ver: *Foto Estudio Jiménez*. Esto parece haber sido el caso también en Perú y Bolivia. Ver: Antmann, «The Peasant Miners of Morococha», p. 63.

49 Ver las fotografías en García Díaz, *Santa Rosa y Río Blanco*, pp. 113, 155. Este mismo fenómeno puede verse en los equipos de futbol de Chalaco, Perú, de 1912 y 1930. Ver: Stein, «Visual Images of the Lower Classes in Early Twentieth-Century Peru, pp. 90-100.

50 Ver esta fotografía en Mraz, «Mexican History in Photographs», p. 315.

Imagen 10. Fotógrafo desconocido, sin título (pareja posando en el patio de la estación de tren), Oriental, Puebla, *ca*. 1945. Colección de John Mraz.

los años cuarenta (imagen 10). Una pequeña aldea perdida, el pueblo no ofrecía ningún modo de ganarse la vida más que el ferrocarril, y las diversiones también estaban limitadas. Como dijo el dueño del álbum: «Aquí no hay nada que hacer; no hay cines ni restaurantes. No hay de otra: o chambeas en las vías o te largas».[51] La centralidad del ferrocarril en sus vidas se nota en su elección del «fondo de estudio». El deseo de tener una casa propia es otro aspecto de las mentalidades que puede representarse en una fotografía. Una imagen de un álbum familiar representa a un grupo de hombres, mujeres y niños de pie ante el lote baldío en el que (con suerte) pronto se levantará su casa. La anotación en la foto habla de sus aspiraciones: «El Sr. Juan Ramos con sus familiares y amigos, en la parte posterior del terreno donde se construirá la casa habitación de su propiedad, Santa Rosa, Veracruz, 20 de diciembre de 1931».[52]

Pese al uso que puede dárseles para describir mentalidades, es crucial insistir en que usar las fotografías para documentarlas es totalmente distinto de defender el someterlas a una lectura psicológica. Las mentalidades existen en el largo plazo y están profundamente arraigadas en los patrones socio-cul-

51 Ver la producción de DVD, Mraz, *Hechos sobre los rieles*.

52 Ver la fotografía en García Díaz, *Santa Rosa y Río Blanco*, p. 97.

turales. La psicología, al menos como aparece en las fotografías, es un estado emocional inmediato: tristeza, alegría, desilusión y dolor. Una de las grandes tentaciones de los historiadores en su uso de las fotografías es el «psicologismo», que consiste en emitir juicios psicológicos de expresiones «evidentes» de sentimientos, por ejemplo, cuando se deduce depresión de un rostro que no sonríe. Un ejemplo clásico de esto es *Wisconsin Death Trip* de Michael Lesy, en el que el historiador yuxtapone fotografías de gente mortalmente seria en torno a 1900 con informes, noticias e historias de epidemias, suicidios, homicidios, locura, bancarrotas, incendios, muertes prematuras y fantasmas para concluir: «Si un hombre no se mata o si una mujer no asesina a sus hijos, el campo [ofrecía] dos variedades de identidad psíquica. […] El tipo de personaje de éxito gentil que hoy llamaríamos obsesivo-compulsivo, y el tipo de personaje fracasado que hoy llamaríamos paranoide».[53] El historiador Robert Levine también cayó en esta tentación al describir la reacción de los brasileños pobres al ser fotografiados: «Algunos hombres y mujeres de clase baja observan a la cámara lánguidamente; otros, parecen despreocupados. Los

53 Lesy, *Wisconsin Death Trip*, n. p.

blancos, conmúnmente emigrantes europeos, y los negros, esclavos o ex esclavos, muestran grados parecidos de cansancio, pero los blancos usualmente llevan zapatos y van mejor vestidos».[54]

Si bien las fotografías pueden usarse para estudiar las mentalidades de los retratados, el problema del enfoque psicologista se vuelve obvio si consideramos el lapso de exposición. Cuando las películas y las lentes eran lentas, la gente no lucía feliz porque no podía sostener la sonrisa durante todo el tiempo requerido: salía movida.[55] Así, necesitaban mantenerse serios, algo que también podía resultar de la tortura de la pose y de la convención que se desarrolló sobre cómo ser fotografiado. Hoy, en cambio, los lapsos de exposición suelen estar entre 1/250 y 1/60 de segundo. Obviamente, nadie podría proponer seriamente hacer un análisis psicológico basado en una fracción temporal tan pequeña, aunque las fotografías de 1914 de los zapatistas en el Sanborn's

54 Levine, *Images of History,* p. 49. El de Levine es un error de «categorías lógicas»: andar descalzo o mal vestido es una condición de duración; estar cansado es un estado inmediato.

55 Lesy anticipa esa objeción afirmando que Charley Van Schaick, el fotógrafo de Wisconsin que analiza, «usaba placas que permitían exposiciones de medio segundo». Lesy, «Introduction», *Wisconsin Death Trip*, n. p. Sin embargo, no examina las convenciones de lo que en esa época significaba posar en un estudio.

nos tienten a ello.[56] En una foto, son casi la encarnación de la imagen que muchos residentes urbanos tenían de ellos: hombres violentos y llenos de cicatrices que parecen dispuestos a cortar gargantas por el puro placer de hacerlo. En otra, parecen campesinos inofensivos, un tanto desorientados por encontrarse en una situación poco familiar. Ninguna de las dos nos da la «verdad» de los zapatistas. Pero hacen algo más importante: evidencian el hecho de que esos hombres ocuparon un espacio que hasta entonces les había estado vedado.

La cultura popular y las actividades recreativas también se han preservado en fotografías. Ejemplo de ello son los zapatistas cabalgando con la bandera de la Virgen de Guadalupe en su entrada a la Ciudad de México en 1914 o visitando la Basílica durante su ocupación, con estampitas de la Virgen pegadas a los sombreros, evidencia de su importancia para aquel movimiento y su ubicuidad en la historia de México (imagen 11).[57] Otros ejemplos de cultura popular embalsamados en fotografías son los de los muñecos de diablos llamados Judas, una constante de la vida mexicana alrededor de Pascua, que todavía eran po-

56 Para una comparación de estas fotos, ver: Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, p. 181.

57 Ibid., p. 180.

Imagen 11. Fotógrafo desconocido, sin título (Zapatistas entrando en la Ciudad de México con la manta de la Basílica de Guadalupe), Ciudad de México, Diciembre de 1914. Inv. 65296, Fondo Casasola, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.

pulares cuando yo llegué en 1981 pero que hoy escasean. Las facetas de este aspecto pueden verse en fotografías como las de los mineros que aparecen leyendo fotonovelas —otra forma cultural que está desapareciendo ante la introducción de las redes sociales— antes de entrar a la mina, así como rodeados de pósteres (*pinups*) de rubias pálidas (lo que podría analizarse como una expresión del gusto sexual).[58]

58 Ver estas fotografías en Hernández, *Entre la tierra y el aire*, pp. 62 y 43.

Imagen 12. Francisco Mata Rosas, *De panzazo*, México D.F., 1989. Cortesía de Francisco Mata.

En México, como en el resto del mundo, la televisión se ha vuelto una parte importante de la vida. En una foto de los Mayo vemos una televisión en una casa mexicana pobre de 1956, donde muchas camas ocupan el «cuarto de la tele».[59] Semana Santa es un momento para escapar de las multitudes de la ciudad de México… si tienes dinero para hacerlo. Si no, puedes hallarte rodeado de un gentío en una alberca pública abarrotada, como en *De panzazo*, una foto de Francisco Mata Rosas (imagen 12).

59 Ver esta foto en Mraz, «Mexican History in Photographs», p. 329.

La síntesis de las historias sociales y las culturales

Aunque el repaso de arriba nos informa del enorme abanico de posibilidades para usar la fotografía para explorar el mundo social, para profundizar el análisis debemos pasar ahora a examinar la intención del fotógrafo, así como la del medio donde la fotografía aparece. Por ejemplo, desde el punto de vista de la historia social, la imagen más famosa de Nacho López parecería documentar un caso de relaciones de género en el México de los años cincuenta (imagen 13). Sin embargo, para determinar la utilidad de esa imagen como una aparente ventana al modo en que hombres y mujeres se trataban mutuamente en público en la ciudad México de esa época, debemos enfocarla desde la perspectiva de la historia cultural, en donde se vuelva más importante el *cómo* la fotografía representa el piropo y cómo esa representación encaja en la narración cultural más amplia que pone en escena. La fotografía es un retrato tajante —y frecuentemente reproducido— del machismo mexicano, una de las características definitorias de esa cultura. De hecho, yo diría que se trata de una cultura de hipermachismo, en la que esta actitud no sólo se practica (como en todas partes) sino

Imagen 13. Nacho López, sin título (la actriz Mati Huitrón camina en la calle), del fotoensayo, «Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero», *Siempre!*, 27 de junio 1953. Inv. 405648, Fondo López, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH. Con el permiso de Martina Guitrón y Porto.

además se celebra (como resultado de la cultura visual post-revolucionaria).[60] López montó la escena haciendo que una voluptuosa modelo y actriz, Mati Huitrón, caminara por la calle a lado de los hombres, para que se produjera el esperado piropo. Si bien el papel de Huitrón estaba dirigido, las reacciones de los hombres fueron estrictamente verídicas, un efecto provocador por el «catalizador» de Mati.[61]

Para descubrir los elementos formales que hacen de la fotografía de López una celebración de esa mentalidad, debemos comparar las representaciones de ese comportamiento masculino. Captada por López ligeramente desde abajo (pues sostenía su cámara Roleiflex en la cintura) Huitrón sobresale de entre sus admiradores masculinos, que no penetran en su espacio. López le da una sensación de poder, pese a encontrarse en medio del acoso masculino, en parte al retratarla contra el cielo abierto.[62] Aunque

60 Para mi tratamiento del machismo cinematográfico mexicano, ver: Mraz, *México en sus imágenes*, pp. 216-225.

61 Esta estrategia le es familiar a cineastas documentalistas como Jean Rouch y Michael Moore. Sobre el fotoperiodismo dirigido, ver: Mraz, «¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital».

62 Para una discusión más desarrollada de estas fotografías, ver: Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, pp. 149-154.

López probablemente no lo supiera, dos años antes, la fotógrafa estadounidense Ruth Orkin había dirigido una imagen similar en Roma.[63] Comparar las dos imágenes aporta datos sobre la masculinidad tan importante en la cultura latina, pues Orkin claramente retrató la opresión que el piropo puede significar para la mujer al atrapar a la modelo Jinx Allen, desde un ángulo ligeramente elevado, en una calle atestada de hombres y edificios grises y sombríos. A Allen, más delgada y frágil que Huitrón, parece molestarle la atención, y aprieta su chal contra su pecho como para protegerse de la mirada de los hombres que se inclinan hacia ella agresivamente, uno de ellos tocándose la entrepierna (en la imagen de López, un mexicano se toca el corazón). Podría argumentarse que el incisivo retrato que Orkin hizo de este ritual se debe a que ella era mujer, pero después el fotoperiodista catalán tomó otra foto, esta vez espontánea, de una mujer a la que uno de sus «elogiadores» obliga a bajarse de la banqueta.[64] La comparación con Orkin y Miserachs nos permite percibir que un documento aparentemente transparente es en realidad una re-

63 Un tratamiento breve de la historia de esa foto, y de una reproducción, se encuentra en Orkin, *A Photo Journal*, p. 90.

64 Ver esa fotografía en Miserachs, *Barcelona. Blanc i Negre*, pp. 242-243.

presentación altamente codificada que le aplaude al machismo tanto al nivel de la forma como del contenido. La revista reforzó el mensaje con su pie de foto, en el que afirma que ella se mantiene «indiferente», haciendo una triple aprobación. La foto probablemente nos dice más sobre López y su contexto que sobre las verdaderas relaciones de género en México. También ilustra la necesidad de vincular, siempre que sea posible, historia social con la cultural.

Durante muchos años, yo asumí que la historia de la fotografía era un subgénero de la Historia del Arte. He llegado a creer que es un error común en una época dominada, en la academia, por lo que Flusser describe como «pensamiento escrito» y no por el «pensamiento visual». Como explica el filósofo, con la invención de la escritura lineal y la difusión de la imprenta: «Los textos se salieron de las manos, y las imágenes —como 'arte'- fueron expulsadas de la vida cotidiana».[65] Ciertamente, debemos aprender a entender la fotografía como un medio antes que como una forma de arte. Cuando contemplamos la enorme variedad de fotografías —por ejemplo, en las relativamente grandes colecciones fotográficas mexicanas—

65 Flusser, «Photography and History», p. 127.

resulta obvio que sólo una pequeña cantidad fue captada por personas que se consideraban artistas. Pierre Bourdieu ha calculado que, «más de dos tercios de los fotógrafos son conformistas temporarios que hacen fotografía ya sea en ocasión de ceremonias familiares o de reuniones de amigos, o bien durante las vacaciones del verano».[66] Dada esa estadística, podemos calcular generosamente que la fotografía del arte llegara cuando mucho al cinco por ciento. ¿Y qué hacemos con el 95 por ciento restante? ¿Qué clase de metodologías podríamos utilizar para lo que podríamos llamar «géneros» o «funciones» como la fotografía familiar y el fotoperiodismo, imaginería para hacer anuncios y demás propósitos comerciales, o por organismos como los negocios, los sindicatos o las fuerzas de seguridad? ¿Qué de la fotografía imperial y la subalterna, la revolucionaria y la postrevolucionaria, la paisajística y la científica? Esta lista dista mucho de ser exhaustiva, y creo que cada género y función requiere su propia metodología.

Un género dentro del cual la fotografía tiene muchas funciones es el fotoperiodismo. En mis historias del fotoperiodismo, he utilizado un método basado en la creación de un careo entre lo que fueron las

66 Bourdieu, *La fotografía: un arte intermedio*, p. 38.

intenciones del fotoperiodista y las del medio en que las imágenes se publicaron. Es importante determinar cuáles imágenes fueron seleccionadas —y cuales rechazadas— para su publicación, así como el modo en que el medio transformó el discurso del fotoperiodista mediante el trabajo de la foto, su ubicación en la página y, lo más importante, el pie de foto. Los medios en los que me he enfocado más son las revistas ilustradas del periodo que va de 1930 a 1960, una época en la que publicaciones como *Life*, *Look*, *Picture Post* y *Vu* —en México, las más importantes fueron *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*— tuvieron una gran importancia en todo el mundo antes de que la televisión se llevara a su público y a sus anunciantes.[67]

Una fotografía que ofrece un ejemplo de cómo los medios pueden transformar el significado es quizá el más poderoso de los cinco millones de negativos de los Hermanos Mayo, un colectivo de fotoperiodistas cuyo *nom de guerre* denota su compromiso con la clase obrera (imagen 14). La agencia la fundaron cinco españoles que combatieron en la Guerra Civil del lado republicano y en 1939 huyeron a México.[68] La imagen es la de una mujer llorando junto al cuerpo de su hijo muerto, un joven comunista

67 Ver: Mraz, «Today, Tomorrow and Always», pp. 116-157.
68 Mraz y Vélez Storey, *Trasterrados*.

Imagen 14. Julio Mayo, sin título (madre llorando a su hijo caído en el zafarrancho del Primero de Mayo), Ciudad de México, Primero de Mayo 1952. Fondo Mayo, Sección Cronológica 3959; Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

que intentó unirse a la marcha del Primero de Mayo de 1952 (que estaba limitada a los sindicatos oficiales) y fue asesinado por el policía encubierto Carlos Salazar Puebla. La fotografía impresionó tanto al gran muralista David Alfaro Siqueiros que la reprodujo en un mural.[69] Sin embargo, nunca apareció en la cobertura que *Mañana* hizo de los sucesos.

69 Ver la foto de Siqueiros pintando esa foto en Ibíd., p. 37.

Imagen 15. Hermanos Mayo, sin título (policía encubierto golpeado por obreros), México D.F., Primero de Mayo de 1952. Fondo Mayo, Sección Cronológica 3959; Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

En cambio, se publicaron otras fotografías más ambiguas de los Mayo de combates callejeros, como la de la golpiza que Salazar Puebla recibió por parte de los obreros oficiales enfurecidos por su cobarde asesinato de manifestantes independientes (imagen 15). Sin embargo, no fue así como la revista identificó las fotografías. En cambio, las convirtió en una advertencia contra los disidentes, cuando el pie de foto convirtió a Salazar Puebla en un «pistolero comunista» recibiendo su merecido por parte de los obreros. La retórica del texto es un perfecto ejemplo

de la participación de las revistas ilustradas en mantener la dictadura de partido:

> Un grupo de insensatos provocadores antipatriotas quiso restar fuerza a la formidable y vigorosa unidad de los trabajadores mexicanos con el gobierno de la República que preside Miguel Alemán y desataron la violencia fratricida en un choque con los manifestantes del 1º de Mayo frente al Palacio de Bellas Artes. Esta fotografía de tremendo dramatismo revela el instante en que uno de los pistoleros comunistas es detenido por la multitud enardecida. El comportamiento sereno y ponderado de los obreros impidió que la refriega callejera se hubiera convertido en una tragedia de sangre, sin precedente, sin nombre.[70]

El problema de la revista con la fotografía de la madre llorando era que en ese momento no podía transformar su significado, pues era demasiado poderosa y decía demasiado por sí misma. Así, no pudo publicarla en su reportaje del Primero de Mayo de 1952. Sin embargo, con el paso del tiempo, la foto-

70 *Mañana*, 10 de mayo de 1952, pp. 4ª y 10A.

grafía ya podía ser recontextualizada. Así domesticada, apareció en un fotoensayo de 1955 titulado «13 instantáneas» que afirmaba presentar «las fotos más periodísticas de los Hermanos Mayo, tomadas, una cada año, de 1943 a 1955».[71] Ahí, la imagen apareció arrancada de su matriz original con un cinismo que contaba con la ambigüedad que tienen incluso las fotografías más potentes. Se le asignaba una significación fabricada que transformaba un caso histórico de lucha contra el oficialismo sindical en un fenómeno recurrente y atemporal de la vida cotidiana. Se le transformó en una especie de «nota roja», un género muy popular en los medios mexicanos que se enfoca en el lado feo de las «noticias» —asesinatos, suicidios, accidentes y otras tragedias donde corre la sangre—, representando a México como un país de mutiladores y mutilados:

> ¿Quién es ella? ¿Quién es él? Sus nombres sencillos, del pueblo, se condensan en esta breve elocuencia: la madre y el hijo. La madre des-

71 «13 instantáneas», *Mañana*, Núm. 627, 3 de septiembre de 1955. La revista presentó las fotos como si hubieran sido tomadas el año que les asignaron. Sin embargo, su falta de respeto hacia la verdad queda de manifiesto por el hecho de que la foto de la madre con el hijo no fue tomada en 1950, como alega *Mañana*, sino en 1952.

> garrada por el dolor, el hijo arrebatado por la muerte. El lugar de la escena: la Cruz Verde, un día de 1950. Un día cualquiera en que el drama siempre tiene lugar. El momento en que Julio Mayo lo dejó grabado, no puede ser más conmovedor.[72]

El caso de la imagen de Julio deja claro que analizar el itinerario de las fotografías, los múltiples contextos por los que pasan, es un factor clave para historiarlas. Dado que las fotografías son ambiguas, polisémicas y semánticamente débiles, puede hacerse que signifiquen lo que el contexto dicte. Así, a veces el significado puede contradecir la (supuesta) intención del fotógrafo, o bien puede reforzarla. Como ha observado Fred Ritchin:

> Se le concede demasiado crédito a la claridad de la observación fotográfica, mientras en realidad ésta afirma estados del ser múltiples y superpuestos, no sólo físicos, sino también cultura-

72 Le pregunté a Julio recientemente sobre el uso que se había hecho de esta imagen. Aunque él comúnmente es muy apasionado y polémico, simplemente alzó los hombros como para indicar que eso era tan común en las revistas ilustradas que no requería comentario alguno.

> les y políticos [...] En el caso de la fotografía el colapso de la ambigüedad se ve beneficiada —y a veces indebidamente impuesta— por pies de foto que intentan resolver la incertidumbre. [...] El pie de foto intenta sujetar la fotografía a un solo estado, en vez de abrirla a su amplificación. Si se dice que una imagen vale más que mil palabras, son muy pocas las palabras en las que uno puede pensar cuando el pie de foto le dice al lector de lo que ésta supuestamente trata.[73]

En México, las imágenes circulan y recirculan, adquiriendo niveles de significado cada vez más complejos. Sin embargo, ninguna de las imágenes itinerantes de México adquiere significación sino cuando se ancla en contextos específicos que crean sus connotaciones, como puede verse en las reiteradas apariciones de los íconos de la Revolución Mexicana a lo largo del tiempo y en diferentes lugares: en reuniones políticas y en pancartas, tanto oficiales como disidentes; en las páginas de historias gráficas, periódicos, revistas ilustradas, libros, caricaturas y hojas sueltas, tanto nacionales como internacionales; en las paredes de oficinas de gobierno, bancos y restaurantes; en

73 Ritchin, *After Photography*, p. 178.

camisetas, tazas, postales y calendarios; en murales pintados tanto en la efervescencia postrevolucionaria como después; y en el mundo actual del Internet y los blogs, así como en anuncios para promover la música de karaoke, la cultura estadounidense de las armas, la agencia de viajes Costa Alegre, grupos de rock, agencias arrendadoras y puros, entre otras muchas apariciones.[74]

Conclusión: posiciones críticas

En suma, combinar las historias que se hacen *de* la fotografía con las que se hacen *con* la fotografía ofrece nuevos modos de estudiar el pasado. Los historiadores las han empleado por años como ilustraciones, cuya función es poco más que hacer sus textos más

74 Entre las fotografías captadas durante la lucha armada que se han vuelto íconos, yo he identificado cinco de particular interés: Emiliano Zapata de pie en su traje de charro, con una banda al pecho, una carabina en una mano y una espada en la otra; «Adelita-la-soldadera» sacando el cuerpo de un vagón de tren; Francisco Villa galopando hacia la cámara; Villa posando en la silla presidencial junto a Zapata; y Victoriano Huerta oculto entre las sombras junto con su Estado Mayor. Ver: Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, pp. 219-241.

apetecibles. Pero no se han decidido a incorporarlas seriamente, y temo que, dentro de las Humanidades, el estudio académico de la fotografía quede confinado a la Historia del Arte y a los emigrantes de los Estudios Literarios (en general a alguna forma de Estudios Culturales). Creo que todas las disciplinas deberían incorporar el análisis de imágenes, pero es obvio que las posiciones quedarán delimitadas tanto por los intereses del cuerpo de maestros existente como por la financiación de que se disponga. La batalla se librará en términos de posiciones, ascensos y publicaciones: tiemblo de pensar lo que le ocurriría a mis propuestas de publicación si fueran evaluadas por individuos de Estudios Literarios, cuyas críticas a mis obras se desencadenan por el hecho de que evite lo que ellos llaman «teoría».[75] Por desgracia, nunca han aclarado cuáles son esas teorías que me hubieran permitido corregir los problemas que, por lo demás tampoco han especificado, así que sospecho que se refieren al postmodernismo. Me parece que ellos consideran que esta teoría cúpula de algún modo es obligatoria para hablar de fotografías, y me

75 Ver las reseñas de Baetens, *History of Photography*, 28: 2 (verano de 2004), p. 191; Segre, *History of Photography*, 35: 1 (febrero de 2011), p. 86; Noble, Reseña. Vale la pena señalar que todos estos académicos pertenecen a departamentos de literatura.

quedo con la impresión de que esperan ver la ostentación teórica que le es característica a los escritos producidos bajo su influencia. Creo que los y las historiadoras y los y las historiadoras del arte tienen una relación distinta con la teoría: nosotros la usamos como un andamio para construir la obra. Una vez terminada ésta, retiramos el andamiaje teórico para que la obra pueda apreciarse mejor.

Temo que el énfasis teórico de los académicos de Estudios Literarios pueda estar teniendo un efecto deletéreo al momento de analizar fotografías rigurosamente. Aunque es difícil creer que las teorías literarias posmodernas puedan seguir ejerciendo algún poder en la academia a casi veinte años de que el escándalo Sokal desenmascarara sus pretensiones, en mi experiencia sigue obstaculizando el camino del estudio de la fotografía en Estados Unidos y Europa.[76] Aquellos que han hecho de la teoría litera-

76 Pasé cinco años en el seminario «Los lenguajes itinerantes de la fotografía», organizado por los especialistas en Estudios Literarios Gabriela Nouzeilles y Eduardo Cadava, de la universidad de Princeton. Los invitados —como es natural— en general provenían de esa área. Un vistazo informal a mis propios libreros revela que la mitad de los libros en inglés sobre fotografía son obra de académicos que, o bien forman parte de los departamentos de lengua y literatura, o bien fueron entrenados en esas especialidades. Sobre el escándalo Sokal de 1996, ver: *The Sokal Hoax*.

ria posmoderna el centro de su obra parecen estar más allá de todo límite disciplinario. Como afirmó la historiadora Barbara Epstein, «la subcultura del postmodernismo [...] en cierto modo constituye un mundo propio, que opera por fuera o por encima de las categorías disciplinarias».[77] A juzgar por algunas publicaciones que he visto, esta falta de marco disciplinario tiene serias limitaciones: sus obras suelen estar sobre-teorizadas y sub-investigadas. De ahí que a veces parezcan haber realizado poca investigación real o que tiene poca utilidad para sus colegas (fuera de los demás académicos posmodernos), y parezcan limitarse a la búsqueda de metáforas posibles en vez de investigar la relación concreta de las imágenes con sus contextos. Los académicos bajo la influencia de la teoría posmoderna suelen forzar las imágenes en los moldes que sirven a sus propósitos: las fotografías se vuelven ilustraciones de sus teorías en lugar de objetos de investigación. Suelen escribir (y hablar) en una jerga ininteligilble, hasta el punto de que los editores de *Social Text*, la revista que publicó el engaño de Sokal, «no sabían qué querían decir realmente muchas de las oraciones en el ensayo de Sokal, y no les importaba».[78]

77 Epstein, «Postmodernism and the Left», p. 214.
78 Boghossian, «What the Sokal Hoax Ought to Teach Us», p. 175.

Desde luego, los historiadores del arte tienen una estructura disciplinaria, están dispuestos a investigar y usualmente a escribir con claridad, tal vez porque aparentemente no han sido demasiado afectados por el posmodernismo (al menos en México). Mi único cuestionamiento es si sus metodologías pueden extenderse a la fotografía no artística, ya que la Historia del Arte prioriza la calidad estética. Como la gran mayoría de las fotografías pueden no tener la calidad deseada, los métodos de la Historia del Arte pueden verse limitados cuando se trata de ellas. Obviamente, toda disciplina que enseñe a la gente a mirar con atención las fotografías es útil.

Si alguna vez hubo una lucha entre el discurso audiovisual y el discurso escrito, ya terminó: basta una mirada al mundo hipervisual adicto a los medios modernos para ver cuál ganó. Dado que las fotografías flotan y pueden manipularse para significar casi cualquier cosa, la contextualización es el Camino Real para interrogarlas. Es sólo en su inserción en el contexto concreto en el que se hicieron, y en el que circulan, que tienen sentido. Los historiadores son contextualistas por instinto o por entrenamiento, así que los insto a llevar su marco disciplinario, su interés en la investigación y su capacidad de expresarse en un leguaje lúcido al estudio de las fotografías. Tenemos que apropiarnos de esa nueva historia, ha-

ciendo a un lado las historias gráficas sin disciplina y los libros de la mesa de sala (*coffee table books*) que han dominado el uso de las fotografías, aportando a su estudio el mismo rigor que aplicamos al estudio de las palabras. Sólo así encontraremos lo que realmente tiene de nuevo esta forma de hablar del pasado y de mirarlo.

Fotografías históricas: géneros, funciones, métodos y poder

Aunque la fotografía genera obras que pueden considerarse arte… la fotografía no es, para empezar, una forma de arte en absoluto. Al igual que el lenguaje, es un medio con el cual se pueden hacer (entre otras cosas) obras de arte. Con el lenguaje se hacen discursos científicos, memorandos burocráticos, cartas de amor, listas del mandado y el París de Balzac. Con la fotografía se pueden hacer retratos de pasaportes, fotografías del clima, imágenes pornográficas, rayos x, retratos de bodas y el París de Atget.

SUSAN SONTAG[1]

¿Qué debemos hacer los historiadores con la abrumadora masa de documentos fotográficos que enfrentamos para intentar traer los medios modernos a nuestra disciplina? ¿Cómo debemos organizarlas para intentar comparar peras con manzanas? Durante muchos años, asumí que la historia de la fotografía era un subgénero de la Historia del Arte. Pero hoy creo que este es un error común en una era que sigue dominada, en la academia, por lo que Vilém Flusser describe como «pensar en escritura»

1 Sontag, *On Photography*, p. 148.

en lugar de «pensar en imágenes».[2] Como explica el filósofo, con la invención de la escritura lineal y su diseminación a través de la imprenta, «los textos ya no están al alcance y las imágenes —como 'arte'— fueron expulsadas de la vida cotidiana». Para él, «la fotografía se inventó para traer las imágenes de vuelta a la vida cotidiana».[3]

Mi percepción de que la fotografía pertenece a la historia del arte provenía de la sobre-extendida estructura intelectual y comercial que han creado los museos, las galerías, los tratantes, los colecciones, los inversionistas y los especuladores, así como los departamentos de Historia del Arte. Como observó Abigail Solomon-Godeau, «la Historia del Arte… y la historia de la fotografía difieren de todas las demás historias auto-contenidas de la producción cultural (como la musicología, la historia arquitectónica, los estudios literarios, etc.) en que su objeto de estudio existe también como mercancía en un sistema mercantil».[4] Así, como afirmó esta historiadora del arte, «el que la historia del arte fotográfico en general se confunda con la historia de la fotografía en general es la consecuencia inevitable del cómo, el porqué y

2 Flusser, «Photography and History», p. 126.
3 Ibíd., p. 127.
4 Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, p. 4.

al servicio de qué intereses e inversiones (en todos los sentidos) el terreno ilimitado de la fotografía se organizó discursivamente».[5] Hoy pienso que la historia del arte fotográfico es un género de la historia de la fotografía, con la particularidad de que «su genealogía procede del arte y el discurso estético».[6]

Tengo claramente grabada en la mente la fecha en la que dejé de creer que la historia del arte era la disciplina definitoria del estudio fotográfico. En 2003 formé parte de un comité doctoral para la defensa de una tesis sobre el fotógrafo estadounidense Winfield Scott, que trabajó en México entre los años 1888 y 1924.[7] La tesista había estudiado en el departamento de Historia del Arte, pues dentro de la UNAM no había otro donde se pudiera obtener un posgrado de historia de la fotografía. La tesis era extraordinaria: hasta ese momento, el fotógrafo había sido poco más que un rumor entre los fotohistoriadores, en gran parte debido a que su socio temporal, C. B. Waite, había borrado los números de identificación de Scott para remplazarlos con los suyos propios. La investigación que realizó Beatriz Malagón Girón era impe-

5 Solomon-Godeau, *Photography After Photography*, p. 79.

6 Ibíd., p. 77.

7 Ver Malagón Girón, «La fotografía de Winfield Scott», p. 30. La tesis fue publicada como libro: Malagón Girón, *Winfield Scott*.

cable, pues había revisado 30 archivos mexicanos y 14 estadounidenses. Su hipótesis estaba claramente establecida y fundamentada: que Scott era un importante ejemplo de la presencia de fotógrafos estadounidenses vinculados a los intereses comerciales de su país en México, junto con personajes como William Henry Jackson y Waite.

En las universidades mexicanas existe la tradición de darle una mención honorífica a las tesis que la merecen. Cuando Malagón salió del salón, los sinodales decidimos que había aprobado y pasamos a deliberar si debería recibir la mención. Cuando me preguntaron, dije que no tenía duda de que Malagón merecía el reconocimiento más alto. Cuando hube votado, un colega de Historia del Arte discrepó firmemente: «De ninguna manera. La estudiante no demostró el valor estético de las fotografías». Yo estaba asombrado, y no pude evitar reír mientras respondía: «Estas fotos no tienen valor artístico. Se tomaron, casi siempre por encargo, para vender bienes raíces y turismo, y para atraer la inversión estadounidense».

De pronto, como decimos en México, «me cayó el veinte». Me di cuenta en un flashazo de que la historia de la fotografía no podía ser un subgénero de la Historia del Arte, porque las metodologías de esa disciplina no son aplicables a la vasta mayoría de los fotógrafos. Antes de ser una forma de arte, la foto-

grafía es un medio, y la fotografía artística es simplemente uno de los múltiples géneros fotográficos. Sin embargo, como argumenta Ariel Azoulay, «hasta los años noventa, las relaciones recíprocas entre el arte y la fotografía estaban dominadas por un solo modelo, en el que el paradigma del arte, con todas las reglas que implica, se consideraba el dominante e incluso el anfitrión».[8] Esta situación es producto del camino que se siguió para legitimar la fotografía como una forma de arte digna de exhibirse en museos y galerías, así como de convertirse en una disciplina en los programas universitarios.

La curadora Jessica McDonald afirmó que «durante la primera mitad del siglo XX, la educación fotográfica en Estados Unidos se centraba mayormente en el desarrollo del medio como una ocupación vocacional, y los bachilleratos, institutos politécnicos y colegios comunitarios solían ofrecer cursos de fotografía».[9] Los museos rechazaban la fotografía, como las universidades rechazaban el estudio de su historia y de su impacto en nuestras vidas. Uno de los problemas de la enseñanza de la fotografía era la falta de recursos. La solución la aportaron Beaumont Newhall y Nathan Lyons cuando, en 1964, desarrollaron un set

8 Azoulay, *Civil Imagination*, p. 86.
9 McDonald, «A History Making Occasion», p. 33.

de 250 diapositivas sobre la exposición de Newhall de 1937 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y su catálogo, que fue revisado en forma de libro bajo el título *La historia de la fotografía*.[10] Estas diapositivas se distribuyeron ampliamente, y fueron compartidas por museos y universidades de todo el mundo, canonizando a los fotógrafos artísticos estadounidenses y europeos hasta tal punto que uno de los primeros fotohistoriadores reconocidos, Helmut Gernsheim, afirmó en 1977: «No creo que quede ningún fotógrafo importante por ser descubierto».[11]

Afortunadamente, los estudios sobre la fotografía en Latinoamérica han ido mucho más allá del enfoque centrado en Estados Unidos y Europa que desplegó Gernsheim, pero el paradigma del arte ha demostrado serias ramificaciones políticas y limitaciones epistemológicas. A lo largo de los años, los estudiosos del arte y algunos curadores de fotografía latinoamericana hicieron lo posible por devaluar la importancia de este medio como indicador del mundo fenoménico, para negar la importancia de lo social y lo político en nuestra imaginería, para elogiar y promover el «arte» fotográfico «apolítico» y

10 Newhall, *The History of Photography*.
11 Hill y Cooper, *Dialogue with Photography*, p. 159.

para evitar toda discusión de cómo el imperialismo y el neocolonialismo ha dado forma a la expresión fotográfica en estas latitudes. A partir de los años noventa, individuos como Fernando Castro han reaccionado contra lo que describieron como «un modelo muy simple» de fotografía documental, como el que figuraba en el Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana (1978), *Hecho en Latinoamérica*, que, según él «bloqueó empresas artísticas prometedoras».[12] Más recientemente, la historiadora mexicana del arte Laura González continuó en el mismo espíritu: «A treinta y dos años del coloquio, queda claro que la fotografía contemporánea se aleja definitivamente de un uso documental enfocado a lo político y social para explorar, en cambio, su dis-

12 Castro, «Crossover Dreams», pp. 65, 61. El ensayo de Castro forma parte del libro *Image and Memory*, que fue publicado en asociación con FotoFest, un gran congreso con exposición que se organizó en Houston y que en sus primeros años parece haberse centrado en despolitizar la fotografía latinoamericana como una reacción a la fotografía documental social promovida por las grandes exposiciones de fotografía latinoamericana como *Hecho en Latinoamérica*. El libro producido por FotoFest, *Image and Memory*, aligeraba de tal modo la fotografía documental que la única fotógrafa mexicana que incluía era Flor Garduño, de cuya imaginería pseudo-documental yo he escrito muy críticamente. Ver Mraz, *México en sus imágenes*, pp. 348-349.

cursividad simbólica y su condición mediática».[13] Es difícil saber a qué se refiere González con «fotografía contemporánea», pues el medio mismo ciertamente no se ha distanciado de sus usos documentales, que siguen haciéndolo importante para las ciencias, por citar sólo un ejemplo. Creo que lo que esta afirmación refleja es lo que describen Solomon-Godeau y Azoulay: la tendencia de los historiadores del arte a comprimir al medio dentro de los límites típicos de quienes trabajan en este género particular. Además, la idea de que cualquier forma expresiva se haya transformado «definitivamente» es anatema para un historiador, independientemente de su enfoque.

Cuando contemplamos la enorme variedad de fotografías que hay, por ejemplo, en los relativamente grandes depósitos mexicanos, es evidente que sólo un pequeño porcentaje fue captado por artistas reconocidos. Como cité en el artículo, «Ver fotografías históricamente: una mirada mexicana», Bourdieu calculaba que la mayoría de los fotógrafos son los que registran rituales familiares. Desde que la tecnología digital puso cámaras en las manos de (casi) todos, podemos asumir que hoy el porcentaje de fotografías familiares y amistosas es aún más alto. Dada esta

13 González Flores, «Nuevas subjetividades en la fotografía mexicana contemporánea», p. 250.

estadística, podemos calcular generosamente que la fotografía de arte forma cerca de un cinco por ciento.

¿Qué hacer con el otro 95 por ciento? ¿Qué clase de metodologías utilizar para lo que podríamos describir como «géneros»: el fotoperiodismo, la fotografía familiar, la fotografía imperial y subalterna, el retrato, la fotografía revolucionaria y postrevolucionaria, la fotografía indígena e indigenista, la fotografía de obreros y por obreros así como la fotografía producida por compañías, la fotografía políticamente comprometida, los paisajes silvestres y urbanos, la fotografía científica, la fotografía científica social que captan los antropólogos y sociólogos visuales, la fotografía que captan los cuerpos de seguridad, la fotografía publicitaria, la pornografía, la fotografía de modas, la fotografía organizativa, la fotografía arquitectónica e industrial, la fotografía de la naturaleza, la fotografía de las calles, las postales?[14] Algunos de estos géneros, por ejemplo los paisajes y los retratos, se derivan de enfoques de la historia del arte, pero la vasta mayoría son específicos de la fotografía; además, el excelente estudio de Martha Sandweiss sobre la fotografía en el oeste estadounidense aporta un ejemplo de lo poco que el análisis fotográfico le debe a la historia del ar-

14 He analizado las diversas funciones de las fotografías dentro del género del retrato en Mraz, «Retratos fotográficos».

te.[15] La lista sería muy larga, y creo que, conforme definimos los distintos géneros fotográficos, cada uno requiere una metodología particular para ser analizado.

Aquí uso el concepto género como un mecanismo heurístico, para empezar a diferenciar entre los tipos de fotografía y, así, quizá ayudar al desarrollo de metodologías para examinarlos dentro de ese contexto. La expectativa llevada a la fuente es fundamental para analizar el significado que los fotógrafos trasmiten y los espectadores captan. Como ha argumentado el estudioso literario E. D. Hirsch, el lector «acepta la noción de que 'este es un significado de cierto tipo' y su noción del significado como un todo asiente su entendimiento de los detalles y le ayuda a determinarlo. Esto se revela cuando un malentendido se reconoce súbitamente. Después de todo, ¿cómo puede reconocerse si las expectativas del intérprete no se ven frustradas? …¡Ah! Has estado hablando de un libro todo este tiempo. Yo creía que te referías a un restaurante».[16]

Los géneros fotográficos se establecen por varios factores: por quien los capta, por el contexto histórico y geográfico en que se realizan, por los modelos que retratan, por las convenciones estéticas que

15 Sandweiss, *Print the Legend*.
16 Hirsch, *Validity in Interpretation*, pp. 72, 71.

emplean y por los usos a los que están destinados y los usos que se les dan. Obviamente, hay diversos elementos sumamente variables que funcionan para diferenciar los géneros, pero este problema puede verse operando en los géneros literarios, cuya historia es mucho más larga. Como señaló Tzetvan Todorov, «la canción contrasta con el poema por sus rasgos fonéticos; el soneto difiere de la balada en su fonología; la tragedia se opone a la comedia por elementos temáticos; la narrativa de suspenso difiere de la novela de detectives clásica por el modo en que se ensambla su trama; finalmente, la autobiografía se distingue de la novela en que el autor narra hechos y no construye ficciones».[17] Desde luego, es crucial entender que la asignación de género sólo es útil si reconocemos su subjetividad: «Si creemos que [las clasificaciones] son constitutivas y no arbitrarias y heurísticas, entonces hemos cometido un serio error y le hemos puesto una barrera a la interpretación válida».[18] Siempre habrá un traslape entre los géneros, y las fotografías pueden pertenecer a diferentes géneros, dependiendo del análisis que se realice.

17 Todorov, «The Origen of Genres», p. 162.

18 Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 111. Véase también Derrida, «The Law of Genre», p. 221; y Todorov, «The Typology of Detective Fiction», p. 48.

He encontrado pocos textos dedicados a reconocer las distintas funciones que las fotografías y los fotógrafos realizan, o que intenten distinguir los géneros.[19] Sin embargo, la necesidad de hacerlo se hizo evidente cuando empecé a estudiar fotoperiodismo. Mi participación en las polémicas ocasionadas por los malentendidos entre fotoperiodistas que generó la Sexta Bienal de Fotoperiodismo en 2004 fue crucial, pero el primer atisbo que tuve de las funciones de los fotoperiodistas me vino como resultado de una invitación de Eleazar López Zamora, primer director de la Fototeca Nacional del INAH. Hacia 1998, Eleazar me pidió que escribiera un libro sobre los archivos de la Fototeca. Me propuso tres distintas posibilidades. Una era continuar en la línea de la historia obrera que había venido investigando como Coordinador de Historia Gráfica del Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano (CEHSMO) en 1982-83, y que también había sido mi enfoque en el Centro de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero (CIHMO) de la BUAP cuando

19 Ver Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía*, pp. 82-87, y Solomon-Godeau, *Photography After Photography*. Un libro cuyo título parece prometedor adolece de un enfoque de historia del arte: Picaudé y Arbaïzar, *La confusión de los géneros en fotografía*.

entré a esa institución en 1984. Eleazar creía que yo encontraría algún tema relacionado con el análisis de la representación de obreros en el Archivo Casasola. Haber hecho una especie de etnohistoria de las obreras del nixtamal en la ciudad de México en diciembre de 1919 me dejó fascinado con la idea de usar la fotografía para desarrollar viñetas de la vida obrera.[20] Sin embargo, eso había sido posible sólo gracias a los extensos informes de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, que acompañaban las fotos en el Departamento de Trabajo del Archivo General de la Nación. En relación con el Archivo Casasola no existía un conjunto tan bien empaquetado de información gráfica y textual. Hubiera podido aproximarme al estudio del Archivo Casasola desde el punto de vista del historiador, usando las fotografías en términos de los modos en que su transparencia ofrece una oportunidad de hacer fotohistoria social, pero los obstáculos parecían grandes.

Los otros dos proyectos que Eleazar tenía en mente me llevaron en una dirección muy diferente, la de la historia de la fotografía. Estudiar ya fuera a Tina Modotti o a Nacho López significaba enfo-

20 Mraz, «En calidad de esclavas». Uno de los mejores ejemplos de la viñeta como historia es la trilogía de Eduardo Galeano, *Memorias del fuego*, 1982-1986.

carme más en los fotógrafos mismos —las visiones, las intenciones y los códigos de Modotti y López— que en los detalles sociales que pueden recolectarse. Invitado por el curador Reinhard Schultz, yo había participado en la primera exposición dedicada exclusivamente a la obra de Modotti, *Tina Modotti: Photographien & Dokument*, que se inauguró en Berlín en 1989, y sigue recorriendo Europa.[21] Escribí un ensayo para el catálogo de esa exposición que luego fue publicado en México.[22] Sin embargo, pese a que el archivo del INAH posee la mayor colección del mundo de negativos de Modotti, decidí no continuar trabajando en ella, sabiendo que en los siguientes años se aparecerían varios estudios sobre su vida y su fotografía.

También sentí que el trabajo que saliera de la Fototeca Nacional debía avanzar en el estudio de la fotografía mexicana mediante un análisis riguroso de un fotógrafo bien conocido en el país, pero relativamente ignoto en el exterior, presentándolo a un público más amplio. Había estado trabajando a los Hermanos Mayo, con cuyo archivo me había familiarizado en el CEHSMO, antes de su compra por el Archivo General de la Nación. En 1984 ha-

21 Schultz, *Tina Modotti: Photographien & Dokument*.
22 Mraz, «Tina Modotti».

bía montado una exposición sobre ellos, *Trabajo y trabajadores en México, 1940-1960, vistos por los Hermanos Mayo*, y ese mismo año había entrevistado exhaustivamente a Julio y Faustino Mayo; en 1988 publiqué el que sería el primero de mis estudios sobre ellos.[23] Mi interés en el fotoperiodismo había sido estimulado por ese contexto, pero pensaba que López era más un artista que un fotoperiodista, y le dije a Eleazar que prefería trabajar en los Hermanos Mayo.

A lo largo de muchas comidas, sobremesas y botellas de tequila, Eleazar me dejó claro que la invitación era a trabajar en el archivo de la Fototeca. También me convenció de emprender un estudio de Nacho López, en buena medida por el respeto que le tenía al conocimiento y el criterio de Eleazar. Una vez que decidí trabajar en el fotoperiodismo de López, Eleazar me pagó el salario de un año a cambio de dar cursos al rápidamente creciente personal de la Fototeca Nacional, que había recibido financiamiento para digitalizar e identificar su acervo. Dicté un curso sobre la «Historia del Fotoperiodismo en México» y otro sobre «Nacho López». Como le pasa a cualquier maestro, dando clases aprendí mu-

23 Mraz, «Los Hermanos Mayo».

cho. También desarrollé la estructura básica de mi libro sobre Nacho. Después emplearía la misma táctica en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, dando cursos sobre «Cultura visual moderna e identidad nacional en México» mientras investigaba y redactaba el libro *México en sus imágenes*. La atención que se le sigue dando en México a la obra de López demuestra la perspicacia de Eleazar en este caso y en muchos otros.[24]

Desde el principio mismo, limité mi enfoque a su obra como fotoperiodista, por varias razones. La fotografía de prensa me parece mucho más interesante que la artística. Los fotoperiodistas deben trabajar en un contexto que constriñe sus oportunidades de expresarse: la posición político-socioeconómica del empleador, el número de eventos que deben cubrir y el limitado material de que disponen. Antes de la digitalización, las posibilidades que tenían de desarrollar sus propios temas también estaban limitadas por el hecho de que sus negativos se quedaban en los almacenes del medio que los contrataba; ahí se que-

24 En 2016, López fue honrado con una enorme exposición en Bellas Artes, el más importante espacio de exhibiciones de México, y recientemente se han publicado dos grandes estudios sobre su obra: Rodríguez y Tovalín Ahumada, eds., *Nacho López. Fotógrafo de México* y *Nacho López, ideas y visualidad*.

daban sin catalogar y, al no cumplir ningún propósito, eran finalmente destruidos. Así, el fotoperiodismo encarna esa dialéctica sartreana de quien hace algo con lo que se le hace a él. Ubicado entre sus propios intereses estéticos y sociales (que le llevaron a trabajar en la fotografía) y las demandas del medio que lo emplea, el fotoperiodista se ve en un «doble predicamento» (*double bind*) batesoniano. El famoso antropólogo Gregory Bateson comentó respecto a la respuesta que esta situación aparentemente imposible genera: «Si esa patología puede desviarse o resistirse, la experiencia total promueve la *creatividad*».[25]

El fotoperiodista Rodrigo Moya asumió de frente esta situación potencialmente esquizofrénica con su concepción de «doble cámara»: «Casi desde el principio mismo, acepté que tenía dos cámaras en la cabeza: una tenía que cumplir con las noticias que mi empleador exigía y la otra debía captar lo que yo empezaba a entender con claridad y profundidad de lo que la realidad y la consciencia rebelde me enseñaban».[26] Finalmente, el fotoperiodismo tiene una relación fundamental con lo que vagamente llamamos fotografía documental. Creo que el aspecto realmen-

25 Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, p. 278. Énfasis en el original.

26 Moya, «Las imágenes prohibidas», p. 4.

te nuevo de la fotografía es su capacidad de registrar, de ahí que todos los fotógrafos sean en cierto modo fotógrafos documentales (con un pequeño número de excepciones irrelevante para los historiadores). La fotografía noticiosa es una de las expresiones más altas de esa capacidad de registro, la realización de lo verdaderamente nuevo.

El fotoperiodismo ofrece la oportunidad de unir los dos polos de la fotografía: el informativo y el expresivo. En la medida en que esta relación tiende hacia lo informativo, la imagen sigue siendo un documento, que es lo que ocurre en el fotoperiodismo tradicional. En la medida en que se inclina hacia lo expresivo, se convierte en un símbolo, descontextualizado como arte. El mejor fotoperiodismo se logra cuando lo expresivo y lo informativo coinciden para crear una metáfora, una imagen que aporta información sobre un suceso pero que, al mismo tiempo, encarna una fuerza estética que le permite trascender su contexto inmediato, transformando su particularidad en una representación de verdades mayores y más generales.

Cualesquiera que sean las diferencias entre las diversas formas de fotoperiodismo, todas tienen un fondo común: la creencia de que el autor o autora de la imagen no incide en lo fotografiado. La credibilidad documental se basa en este postulado, y su len-

guaje se estructura dentro de estos «códigos de objetividad», que esconden el efecto provocado por la presencia del fotoperiodista.[27] Y las escenificaciones utilizan esta credibilidad, aprovechando el status nuevo y original de la fotografía como registro auténtico del mundo fenoménico. Esta es la «metafísica» de la fotografía moderna y sospecho que lo que el fotoperiodismo problematiza no es tanto una cuestión de ética como de metafísica. Nos hallamos ante creencias tan profundas respecto a la fotografía documental y el fotoperiodismo que parecen verdades eternas, cuando de hecho son bastante recientes. Según la historiadora del arte Gretchen Garner, el paradigma de la fotografía como «testigo espontáneo» se construyó en la década de 1930.[28] En este paradigma, la mayoría de los profesionales modernos de la fotografía practican la fotografía como un acto abierto al azar, y rara vez con la intención de dirigirlo. La invención de la pequeña y portátil cámara de 35 mm llevó a la creación de una estética en la que el factor más importante era ponerle atención a lo que ocurría en el entorno, ser receptivo a la contingencia y comprometerse con la revelación. Esto resultó en una «autenticidad sin intervención» basada en la

27 Schwartz, «To Tell the Truth», p. 13.
28 Garner, *Disappearing Witness*.

creencia de que la falsificación era inaceptable dentro de esta convención.

Pese a que muchas de las más grandiosas imágenes fueron dirigidas, el fotoperiodismo tiene una relación particular con «la realidad». Si bien discutir lo que se entiende por realidad va más allá del alcance de este ensayo, baste decir que hay un mundo real independiente de la percepción que tengamos de él. Aunque nuestro modo de ver esté mediado por constructos a priori —«lo veré cuando lo crea»— nos volvemos más conscientes de la otredad cuando nos topamos con ella. Como le gusta decir a Fredric Jameson, «la historia duele». El fotoperiodismo trata con la realidad al menos en dos sentidos. Por un lado, se requiere la interacción con el mundo social; en el muro de su cuarto en la oficina de su colectivo, Julio Mayo tenía clavado el siguiente texto: «Los fotógrafos somos la infantería del periodismo, porque marchamos en la primea línea. Debemos ir a la noticia, pues nadie nos la puede contar».[29] Por otro lado, dado que las imágenes fotoperiodísticas son registros y son íconos, ofrecen evidencia de presencia. Como registros, las fotografías son rastros de la realidad material, fijados en película o en computadoras como resultado de la

29 «Foto Hnos. Mayo», México, 1982.

colaboración entre mente, ojo y cámara: la verdadera clave del fotoperiodismo es tener la agudeza de visión que te permita descubrir los fenómenos del mundo y la capacidad técnica que te permita capturarlos. Si es un arte, es un arte —al menos en el ideal clásico del fotoperiodismo— que no crea la yuxtaposición entre lo formalmente significativo y lo socialmente significativo, sino que la descubre.

Concebí el libro sobre Nacho López construido en una serie de círculos concéntricos que terminara centrándose en su obra. Así pues, era esencial conocer la historia de México de los años cuarenta y cincuenta, un periodo poco estudiado. Dentro de ese círculo amplio, era vital construir una historia de la prensa mexicana en esas décadas a partir de una bibliografía limitada. Entonces, necesitaba desarrollar un conocimiento a profundidad de las revistas ilustradas y el trabajo de sus fotoperiodistas, para poder compararlos con López. También quería contrastar la capacidad expresiva y el compromiso sociopolítico de López con los de los fotoperiodistas cuyo trabajo estaba conociendo, entre ellos los Hermanos Mayo, Héctor García y Enrique Bordes Mangel. Finalmente, llegaría al núcleo del tema: el fotoperiodismo de Nacho López y sus escritos al respecto (redactados mayormente en los años setenta). Él sólo publicó en la prensa ilustrada durante un periodo relativamente

breve, de 1950 a 1960, lo que limitaba el número de revistas que yo debía consultar. Sin embargo, no había estudios sobre las revistas ilustradas de México, y había pocos sobre su prensa. Tuve que investigar página por página las ediciones semanales de 25 años de *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*. No podía confiar en el índice de las revistas, pues también me interesaba cómo las fotografías de López se habían usado fuera de sus fotoensayos, frecuentemente sin darle crédito. Además, necesitaba experimentar el contacto directo con las revistas y la oportunidad de hacer mis propios índices de sus contenidos.

La literatura sobre fotoperiodistas y revistas ilustradas en Estados Unidos y Europa apenas había empezado a abrirse a posibilidades comparativas, así como a problemas y preguntas.[30] Al mismo tiempo, me estaba familiarizando con la obra de Alan Sekula, Sally Stein, Abigail Solomon-Godeau y Martha Rosler, teóricos que estaban explorando modos de analizar la fotografía documental y el fotoperiodismo.[31] Antes de leer esos estudios, ya me había fo-

30 Por ejemplo, Vilches, *Teoría de la imagen periodística*; Fulton, *Eyes of Time*; Curtis, *Mind's Eye, Mind's Truth*; Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*; Kozol, *Life's America*.

31 Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary»; Stein, «Making Connections with the Camera»; Solomon-Godeau, «Who is Speaking Thus?»; Rosler, «In, around, and after-

gueado con otras obras esenciales para redefinir el espacio de la fotografía en los análisis académicos, y que siguen siendo fundamentales para su estudio, como los de Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes y John Berger.[32]

En ese momento, el modelo reinante de los libros de fotos en México sobre autores individuales era el de seleccionar un montón de imágenes en torno a ciertos temas, asegurar una buena reproducción y escribir una introducción (o bien hacer que la escriba algún intelectual reconocido). Yo, en cambio, estaba decidido a llevar a cabo un proyecto histórico, enfocándome en la obra de López como fotoperiodista. Por medio de esa estrategia, desarrollé el método de crear un interfaz entre las intenciones de López y las de las revistas, comparando las fotografías que captó (y conservó) con las que publicó.[33] También analicé los modos en que eran seleccionadas, qué tamaño

---

thoughts (on documentary photography)».

32 Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction»; Sontag, *On Photography*; Berger, *Ways of Seeing*; Barthes, *Camera Lucida*. Los importantes ensayos de Berger sobre fotografía han sido recopilados en *Understanding a Photograph*.

33 Nacho no conserva sus negativos en sus tiras originales, como suelen hacerlo los fotoperiodistas. Por el contrario, los recorta y guarda algunos en sobres individuales, deshaciéndose de los que no quiere.

y qué página se les concedían, así como los textos que las acompañaban. López en general era considerado parte de la élite de los fotógrafos mexicanos, pero mi entrenamiento como historiador me exigía determinar exactamente en qué sentido era López un fotoperiodista excepcional, y eso sólo podía lograrse construyendo primero un fondo de lo que era fotoperiodismo «ordinario». López sólo trabajó en revistas ilustradas, así que restringí mi búsqueda a las publicaciones *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!* Yo había identificado estas publicaciones como las más importantes de su medio en el periodo comprendido entre 1936 y 1960, una era marcada por el ascenso y caída de las revistas ilustradas como un centro de los medios masivos, en la que López participó más. También decidí no incluir el trabajo que López llevó a cabo para el Instituto Nacional Indigenista, temiendo que la cuestión de la fotografía indigenista requiriera una familiaridad con el género y con esa cuestión de la historia de México que yo no poseía.

Casi inmediatamente después de haber emprendido el proyecto, me hallé desilusionado y desorientado. Esta no es una experiencia infrecuente entre los fotohistoriadores, pues en muchos casos las imágenes ya han circulado tan ampliamente en *coffee-table books* —por ejemplo, las frecuentemente reproducidas imágenes del Archivo Casasola— que

se le ha generado un aura de «autores» a individuos que fueron empresarios tanto como fotógrafos. Para muchos estudiosos del pasado —anteriores a los recientes estudios sobre los Casasola—, el hallazgo de que las imágenes de Casasola habían sido tomadas por unos 500 fotógrafos los dejó perplejos respecto al modo de enfocarlas.[34] En el caso de López, yo había asumido que era un fotorreportero dedicado a cubrir sucesos noticiosos, como se hace explícito en uno de los pocos libros que había accesibles sobre su obra, *Nacho López, fotorreportero de los años cincuenta*.[35] Eleazar me había dicho que era un izquierdista crítico (dato que usó para venderme a Nacho), así que esperaba encontrar maravillosas imágenes de luchas sociales y batallas callejeras. Había visto en el catálogo que el archivo contenía 250 fotos de las huelgas de 1958-59, así que fui a Pachuca con muchas expectativas. Me decepcionó mucho descubrir que las fotos que López había conservado no se comparaban a las que había visto de los Hermanos Mayo, Héctor García, Rodrigo Moya y Enrique

34 Ver el importante trabajo de 2014 de Daniel Escorza, *Agustín Víctor Casasola*. Confío en que una observación similar pueda hacerse de las imágenes producidas por el estudio de Mathew Brady.

35 *Nacho López, fotorreportero de los años cincuenta*.

Bordes Mangel. Otro duro despertar fue el darme cuenta de que Nacho no había tomado una sola foto del movimiento estudiantil de 1968; como escribiría más tarde, «sufrí un golpe severo en la conciencia» por no haber participado en esa lucha.[36] Así pues, si López no era el fotoperiodista que yo esperaba, ¿qué era entonces?

El primer problema que enfrenté en el proyecto de López fue el de determinar qué es el fotoperiodismo. Para definirlo del modo más fácil podemos decir qué se constituye por las imágenes hechas para publicaciones periódicas. Sin embargo, aunque parezca un género relativamente fácil de definir, en realidad plantea verdaderas dificultades. En un extremo, encontramos a un fotógrafo trabajando para un periódico diario como *Ovaciones*, por ejemplo, que debe atender cinco órdenes al día, para las que recibe un rollo (pre-digital) de 25 exposiciones, y a quien se le dice que tome, en una frase común a los fotoperiodistas mexicanos, «cinco fotos por cada orden, ni más ni menos». En el otro extremo del fotoperiodismo nos encontramos a Sebastião Salgado, que puede dedicase a proyectos de seis años o más (aun cuando durante ese periodo publique

36 Carta a Manuel Berman, 1 de agosto 1980, Archivo Documental Familia López Binnqüist (ADFLB).

parte de sus fotos en medios como *The New York Times*); en un caso documentado, tomó cerca de 600 imágenes en un día.[37]

El campo del fotoperiodismo es amplio y variado, pero una consideración básica es la publicación para la que se hace, el uso que se le da. Vilém Flusser argumenta que «la aparente 'objetividad' de las imágenes técnicas no es más que una función de los propósitos a los que sirve su significado».[38] El fotoperiodismo es un género en el que la objetividad se aprecia particularmente, fundiendo la reproducción mecánica que logra la cámara con los ideales expresados de la prensa, o al menos de la más decente. Sin embargo, en este género hay una extraordinaria variedad de funciones. Un fotógrafo de prensa que toma fotos para los periódicos diarios está atado a la necesidad de dar información encapsulada en una imagen. Los fotoperiodistas que publican en revistas están un poco más lejos de los sucesos inmediatos; sus fotos suelen formar parte de reportajes de mayor profundidad y con múltiples imágenes, debido a la necesidad de construir una narrativa. El fotoperiodista y editor argentino renombrado, Eduardo Longoni, describía las diferencias entre los dos medios.

37 Saunders, *20th Century Advertising*, p. 112.
38 Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, p. 49.

Señaló que, «En los diarios…los fotógrafos le daban las fotos a la gente de redacción, y los que elegían las imágenes a publicar eran los redactores o los jefes de las distintas secciones. Ponían una foto simplemente porque les gustaba, o porque era vertical u horizontal y les venía bien a sus diagramas, y muchas veces 'asesinaban', reencuadrando, una imagen por capricho».[39] Longoni indicó que, «en las revistas se hace un proceso inverso al de los diarios: primero se diagraman las fotos, para ver el ritmo visual del reportaje, y después se ve qué lugar queda para el texto, porque en realidad este tipo de publicación es muy visual. La gente, con las revistas de interés general, lo primero que hace es hojearlas para ver las imágenes».[40]

En términos generales, creo que hay dos consideraciones clave que nos ayudan a entender las diferencias entre los distintos tipos de fotógrafos que trabajan en los medios masivos. La primera es la cuestión del control autoral, que se manifiesta de distintos modos durante las tres etapas de la producción: la «concepción», la «realización» y la «edición». En otras palabras, ¿hasta qué punto es la o el fotógrafo la fuente original de la concepción del ar-

39 Del Castillo Troncoso, *Fotografía y memoria*, p. 164.
40 Ibid., p. 190.

tículo? ¿Qué control ejerce sobre el acto fotográfico? ¿Qué poder tiene en cuanto a la edición del artículo? Y, la pregunta más importante, ¿qué control retiene la o el fotógrafo de los negativos? Es decir, ¿hasta qué punto puede decirse que el o la fotoperiodista está llevando a cabo un proyecto de su propio interés, mientras cubre los sucesos que le son asignados (como con la «doble cámara» de Moya)?

Una cuestión relacionada con la del control autoral es el grado de dirección que asume el fotógrafo durante el acto fotográfico. Un ejemplo de dirección mínima sería una situación en la que la o el fotógrafo simplemente cubre un acontecimiento sobre el que no parece tener influencia alguna. En el otro polo están los fotoensayos en los que la o el fotógrafo crea «sucesos», ya sea construyendo la escena o componiendo el ensayo de sus archivos. Entre estos dos extremos encontramos variedades inagotables de fotografía espontánea o dirigida.

Podríamos construir una jerarquía heurística para delimitar las diferencias entre los diversos agrupamientos, teniendo en cuenta que aquí estoy describiendo *funciones* y no *personas*, pues los fotoperiodistas cambian de rol de acuerdo a las circunstancias concretas en que se encuentran. Un orden así describiría la gama desde los que tienen menor control hasta los que tienen más autonomía, en el

siguiente orden: fotógrafo de prensa, fotoperiodista, fotoensayista, fotógrafo documentalista (más que documental). Así, los Hermanos Mayo funcionaban como fotógrafos de prensa cuando trabajaban para periódicos diarios, como fotoperiodistas cuando componían sus artículos para revistas, y como fotógrafos documentalistas cuando tomaban fotos en la calle de camino a cumplir otras misiones. No parece que los Mayo haya construido fotoensayos, lo que era la bailía de Nacho López, que también era documentalista. Esta jerarquía no les asigna valores a los distintos roles, sino que usa estas categorías para indicar la gran variedad de modos en que los fotógrafos funcionaban dentro de los periódicos y revistas, y cuáles de esos modos debemos tomar en cuenta al analizarlos.

De acuerdo a este esquema, los fotógrafos de prensa trabajan en periódicos diarios y tienen poco que decir respecto a la concepción del relato, pues lo más probable es que hayan sido asignados a cubrir sucesos, como en la foto de los Hermanos Mayo de la batalla entre maestros y policías en el Zócalo, durante las huelgas de 1958 (imagen 16). El grado en que es una foto «de autor» lo determina el suceso mismo, la cantidad de rollo que se les daba (o que ellos mismos llevaban, como en el caso de los Mayo), por la presión del tiempo impuesta por otras tareas

Imagen 16. Hermanos Mayo. Maestros en huelga luchan contra los granaderos, Zócalo, Ciudad de México, 6 de septiembre de 1958. Fondo Mayo, Chronological Section no. 12754, Archivo General de la Nación.

que tenían que cumplir ese mismo día y por las limitaciones de la publicación que fijara su lugar de trabajo y que ellos mismos habían internalizado como auto-censura. Ellos no tenían voz en la edición de sus imágenes. En México (como en otras partes), la gran mayoría de los fotógrafos de publicaciones periódicas han funcionado como fotógrafos de prensa.

En un libro producido por la Associated Press, *The News Photographer's Bible*, el fotoperiodista de AP Ed Reinke da una formulación clásica de cómo se espera que trabajen los fotoperiodistas: «En cuan-

to al fotoperiodismo, y aquí enfatizo la palabra periodismo, tomamos fotografías de las circunstancias que nos son dadas y no tratamos de alterar esas circunstancias».[41] Quienes se ganan la vida cubriendo «noticias duras» tienen ideas muy específicas sobre lo que constituye la ética de su oficio, como salió a relucir en 2004 en las polémicas que rodearon los premios de la Sexta Bienal de Fotoperiodismo en la Ciudad de México. Ahí, en «polémica y debate abierto», los fotoperiodistas mexicanos hicieron explícita su posición ética, que yo resumiría de los siguientes modos. Argumentaban que el compromiso de los fotoperiodistas es captar la realidad, de la que son meros testigos, para poder informar con honestidad, transparencia y veracidad. Dado que las imágenes que registran son irrefutables y duraderas, la primera versión de la historia, lo único que deben crear son documentos. Así, montar escenas no se permite, como tampoco posarlas, recrearlas o «manipularlas» en un cuarto oscuro o con PhotoShop, pues eso sería mentir y hacer trampa. Se consideran dedicados a descubrir espontáneamente lo desconocido que ocurre en una fracción de segundo, así que no es aceptable copiar a otros fotógrafos o dejarse

41 Horton, *The Associated Press. Photojournalism Stylebook*, p. 51.

influir por ellos.[42] Yo describiría las actitudes de los fotógrafos de prensa en esta polémica para demostrar el malentendido que resulta de aplicar las reglas de una función particular a todo el género del fotoperiodismo.

En mi modelo, los «fotoperiodistas» se distinguen de los «fotógrafos de prensa» por el hecho de que usualmente trabajan en revistas. Esto les permite dedicarle más tiempo a una historia, captar y publicar más imágenes y construir una narrativa. Phillip Jones Griffiths, miembro de Magnum, cree que estas categorías empezaron a tomar forma en los años treinta:

> En fotografía, la terminología se basa casi enteramente en egos frágiles. Si fueran un fotógrafo de Fleet Street [reportero de prensa británico] de los años treinta, lo último que querías era ser confundido con alguien que tomaba fotos de bodas o bar-mitzvahs… Y si, en cambio, al tipo que empezó a trabajar para el *Picture Post* y va a África por tres meses para hacer una historia sobre el cambio de viento en ese continente, le preocupa

42 Ver «Polémica y debate abierto». Véase también el libro que se editó en respuesta a la controversia, De la Peña, *Ética, Poética y Prosaica*.

> mucho que no lo confundan con un fotógrafo de prensa, especialmente porque se consideraba que la mayoría de los fotógrafos de prensa tenían muy poco vocabulario y grandes orejas y usaban extraños sombreros con la palabra «Prensa» metida en la cinta. Así que le preocupaba mucho que se le denominara con una palabra diferente, y se hizo llamar fotoperiodista. [43]

Comparados con los fotógrafos de prensa, los fotoperiodistas tienen más control sobre la conceptualización del proyecto y pueden ser quienes originan las ideas de las historias. En la etapa de realización, tienen más autonomía, dado que su material de film puede ser ilimitado, y la cuestión de lo que se puede o no publicar se podría haber discutido de manera explícita, y ellos mismos tuvieron algo que decir. Una cuestión fundamental es si pueden o no (si se les permite o no) escribir textos. López fue quizás el único fotoperiodista mexicano que escribía textos para (algunos de) sus fotoensayos, como en el caso de «Sólo los humildes van al infierno», para el que pasó cuatro semanas fotografiando las celdas de detención de las estaciones de policía de la Ciudad de México

43 Fulton, *Eyes of Time*, p. 188.

Imagen 17. Nacho López. Joven mujer en una delegación, Ciudad de México, 1954. Fondo Nacho López, INAH, Fototeca Nacional, 405677.

(imagen 17).[44] Con frecuencia, tendrían poco qué decir sobre la edición de la historia, pero sus posibilidades de intervenir seguirían siendo mayores que las de los fotógrafos de prensa. Además, como su función general es relatar «asuntos de interés humano», se les tolera un grado algo mayor de montaje, que no se aceptaría en las noticias duras. Por ejemplo, a Eugene Smith le gustaba dirigir sus reportajes.[45] Casi todas las imágenes fotoperiodísticas dirigidas se hi-

44 López, «Solo los humildes van al infierno».

45 Ver: Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*.

cieron dentro de esta función, aunque su credibilidad se debe, en gran medida, a la filtración de fe generada por las imágenes de noticias duras.

Distinguir entre un reportaje y un ensayo es fundamental para diferenciar a un fotoperiodista de un fotoensayista. El reportaje implica la cobertura de un suceso noticioso o, por lo menos, un suceso «en vivo». Así, en términos generales, podríamos decir que el reportaje tiene su fuente en el mundo, en la realidad. Un ensayo, en cambio, tiende a originarse en la mente del fotógrafo, y en el interés de explorar una idea que existía antes de que se realizara el acto fotográfico. Un ensayo puede ser sobre algo «en vivo», pero se distingue del reportaje por la medida en que la conceptualización del fotógrafo tiene prioridad sobre la comunicación de la información sobre un suceso (como, por ejemplo, el periodismo «gonzo» de Hunter S. Thompson). Así, los fotoensayistas tienen un grado mayor de control autoral entre los fotógrafos que trabajan en publicaciones periódicas.

A veces el fotoensayo se origina en fotoperiodistas como López, sobre todo si también podían escribir los textos. Dado que buscaban formas de expresar sus concepciones, solían adquirir un mayor control como directores del acto fotográfico, que podía incluir el montaje de escenas que provocaran reacciones en los espectadores dentro del cuadro,

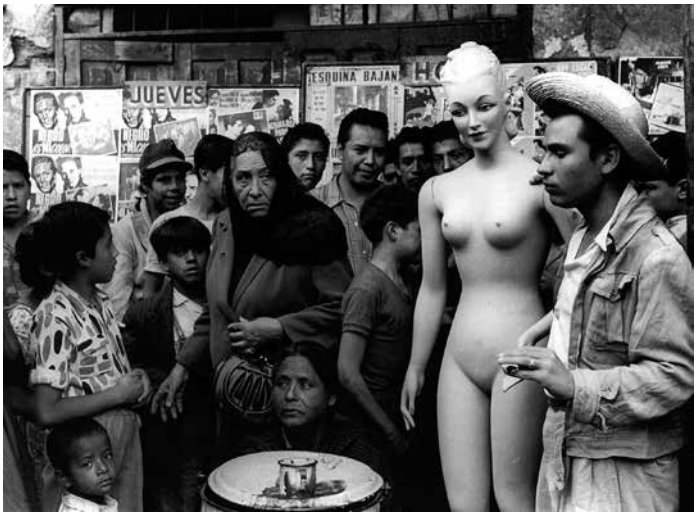

Imagen 18. Nacho López. Hombre con un maniquí, Ciudad de México, 1953. Fondo Nacho López, INAH, Fototeca Nacional, 405642.

como la mujer que mira al maniquí que un hombre contratado por López lleva por la calle (imagen 18). También componen fotoensayos a partir de sus archivos, eligiendo el lugar y la fecha en que cada foto fue tomada. Por ejemplo, la imagen de López de un niño pequeño que mira por la ventana fue captada en Venezuela en 1948 (imagen 19). Sin embargo, la incluyó en el fotoensayo «Yo también he sido niño bueno», que supuestamente presenta la decepción de los niños pobres mexicanos por no recibir regalos de Navidad debido a la pobreza de sus familias. Aunque el fotoensayo se publicó en la revista *Mañana* el 30

Imagen 19. Nacho López. Niño mirando de una ventana, Venezuela, 1948. Fondo Nacho López, INAH, Fototeca Nacional, 405763.

de diciembre de 1950, fue descrito como un «reportaje», dando la impresión de que López había encontrado esas imágenes durante la temporada navideña de ese año.[46] El editor de las mejores revistas ilustradas mexicanas, José Pagés Llergo, respetaba mucho a

46 López, «Yo también he sido niño bueno…».

López por sus extraordinarias capacidades técnicas y narrativas. A Rodrigo Moya le gusta recordar cómo Nacho llegaba a la oficina de Llergo y, lleno de confianza, sin la menor vacilación, decía: «Pepe, tengo una idea para un fotoensayo», mientras que a Moya lo intimidaba el director, nunca le hubiera propuesto un proyecto y siempre se dirigía a él como «Señor director».[47] Nacho comentó sobre la libertad con que contaba dentro de *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*: «Se me dio libertad absoluta en los temas de mi predilección y en el formato de mis reportajes, en conjunción con mi viejo amigo Esteban Cajiga, hasta meter mi nariz supervisando negativos e impresión del offset».[48]

Los que yo llamo «fotógrafos documentalistas» son quienes gozan de la mayor libertad de expresión. Solemos definir vagamente la fotografía documental, usualmente oponiéndola a la fotografía de arte. Aquí es importante notar que, aunque todo fotoperiodismo es documental, recurro al concepto de documentalista para describir situaciones particulares, en las que existe una diversidad de oportunidades de perseguir los intereses propios. A veces se les permite a los fotógrafos mexicanos que trabajan para instituciones poner a prueba sus límites; un ejemplo fue

47 Conversaciones con Rodrigo Moya, 2000-presente.
48 López, *Yo, el ciudadano*, p. 11.

el Instituto Nacional Indigenista (INI), donde Nacho López trabajó mientras era fotoperiodista y cuando dejó de serlo. En Estados Unidos el mejor ejemplo sería la Farm Security Administration (Administración de Seguridad de Granjas) y sus fotógrafos, como Walker Evans, Dorothea Lange, Jack Delano, y Arthur Rothstein; sus imágenes circulaban en periódicos, entre otras publicaciones. Evans refirió abiertamente la libertad de la que gozaba: «Me interesaba, de manera egoísta, la oportunidad que me daba el ir por ahí usando la cámara. Hacía lo que quería, sin tomar en cuenta lo que se esperaba de mí. Si alguien me enviaba una orden en la que decía 'hay algo pasando allá, ve a fotografiarlo', yo la rompía, la tiraba».[49] Otra posibilidad era ser fotógrafo «freelance» y vivir de becas, regalías de libros y comisiones de los gobiernos estatales, los bancos u otras empresas comerciales, lo que frecuentemente se combinaba con la membresía en una agencia.

Finalmente, quisiera considerar las imágenes que los fotoperiodistas hacen por iniciativa propia, ya sea mientras trabajan o en su tiempo libre; este factor está íntimamente relacionado con la medida en que los fotoperiodistas conservan y catalogan sus negativos. Salgado ha dicho muchas veces que

49 Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, p. 319.

Imagen 20. Hermanos Mayo. Niña vendiendo chicles afuera de una estación de metro, Ciudad de México, c. 1960. Fondo Mayo, Imágenes de la Ciudad, Archivo General de la Nación.

su obra está más cerca de la fotografía documental que del fotoperiodismo, mientras que Nacho López siempre insistió en que era fotoperiodista. Los Mayo eran mucho más fotoperiodistas que documentalistas, pero uno de los mejores ejemplos de su trabajo en esa función es su retrato de una niña vendiendo chicles afuera de una estación del metro de la ciudad de México (imagen 20). Sabemos que esta imagen no provino de una orden de trabajo, pues se encuentra en la sección más grande del inmenso archivo Mayo, donde están archivados medio millón de negativos bajo la categoría «Imágenes de la ciudad». Así, po-

demos asumir que Mayo tomó la foto en el metro, yendo a cumplir una orden de trabajo o viniendo de ella. Es una representación magnífica de cómo los niños mexicanos se ven atados a una vida de pobreza: el ángulo en picado atrapa y encierra a la niña entre las paredes de concreto —una poderosa metáfora de la selva metropolitana de la ciudad de México— así como el perderse de una educación por estar vendiendo chicles asegurará que nunca pueda dejar una existencia marginal.

Es dentro de la función documentalista que apareció el desarrollo de lo que ha llegado a conocerse como el «fotoperiodismo de bellas artes», y creo ese será el futuro del fotoperiodismo. La primera vez que me topé con este concepto fue en el excelente ensayo de 1997 de Julian Stallabrass sobre Salgado.[50] Sin duda podría aplicarse a las obras de Manuel Álvarez Bravo, Héctor García y Nacho López, así como a lo que he llamado Nuevo Fotoperiodismo Mexicano, un movimiento que floreció a partir de 1976 y hasta 2000, principalmente en la Ciudad de México. Los periódicos *Unomásuno* y *La Jornada* permitieron a los fotoperiodistas desarrollar sus propios temas, conservar sus negativos y explorar la imaginería de

50 Stallabrass, «Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism».

la vida cotidiana. Esto llevó a un estilo de documentación de bellas artes en un formato de diario, una situación muy inusual que produjo el surgimiento de una estética realista única.[51] Conforme la digitalización, el Internet y las redes sociales han llevado a los periódicos a adaptarse o a desaparecer, muchos fotoperiodistas mexicanos han obtenido reconocimiento trabajando esencialmente como freelance, entre ellos Narciso Contreras y Carlos Cazalis. Considerando que el concepto parece haber surgido con un brasileño, quizá sea una sensibilidad latinoamericana. Como afirmó recientemente el fotoperiodista ecuatoriano Pablo Corral Vega:

> Creo que los fotógrafos latinoamericanos están más dispuestos a navegar libremente entre las bellas artes y la fotografía documental. No me refiero a la manipulación de imágenes, sino a la sensibilidad que permite una visión subjetiva. Estoy convencido de que éste es el mejor momento de la fotografía latinoamericana porque los fotógrafos ya no están buscando referencias en Europa o Estados Unidos. Los fotógrafos a los que queremos emular están en nuestra región.[52]

51 Ver: Mraz, *La mirada inquieta*.

52 Estrin, «Latin American Pictures of the Year».

Los diversos proyectos de investigación que he llevado a cabo sobre fotoperiodismo latinoamericano me han llevado a entender las diversas funciones dentro de ese género, y marcaron el comienzo de mi idea de que los conceptos de géneros y funciones que empleamos cuando estudiamos escritores también puede aplicarse al análisis de fotógrafos. Sospecho que hay una tendencia generalizada a agrupar a los fotógrafos, especialmente a los fotoperiodistas, como si tuvieran las mismas aptitudes. Creo que, por el contrario, debemos verlos con la misma perspectiva que aplicamos al pensar en quienes escriben. Sin duda nos decepcionaríamos si esperáramos que un economista fuera poeta, o un científico fuera un novelista, aunque todos ellos escriban. Así, hay fotoperiodistas que tienen la capacidad de atrapar la acción en las calles y otros cuyo fuerte es construir fotoensayos; otros más son mejores en la fotografía de estudio o en las muchas clases de fotografía científica o aérea, o en cualquier otro de los casi infinitos géneros fotográficos. Por ejemplo, Tina Modotti fue fotoperiodista para *El Machete* a finales de los años veinte, en el sentido de que publicaba sus imágenes en ese periódico. Sin embargo, ella misma reconocía sus limitaciones en la fotografía callejera espontánea. «Sé que el material que se encuentra en las calles es rico y maravilloso, pero mi experiencia es que el modo en

que estoy acostumbrada a trabajar, planeando lentamente mi composición, etc., no es adecuado para ese trabajo. Para cuando logro la composición o la expresión correctas, la imagen ya se fue».[53]

Quizá el ejemplo más puro de la idea clásica del fotoperiodismo es el de los Hermanos Mayo. Sus negativos se conservan en tiras, lo que permite a los investigadores mirarlos en el orden en que fueron tomados, así como el número de los que se tomaron durante cada orden de trabajo particular. Yo descubrí que cuando uno de los Mayo repetía una toma, la primera era invariablemente la mejor. Tenían el ojo y los reflejos para capturar la confluencia de lo que Henri Cartier-Bresson describió como «el momento decisivo».[54] Además, las composiciones que hacían con la cámara eran tales, que en los muchos escritos y exposiciones que he hecho sobre ellos sólo tuve que recortar una de sus fotos. En el caso de Nacho López, recorté todas las que publiqué y, además, me enteré de que todas las fotos que publicó en revistas ilustradas aparecieron recortadas.

Creo que el método de enfocarse en las distintas funciones de cada género puede aplicarse con prove-

53 Carta de Modotti, 23 de mayo de 1930; citada en Hooks, *Tina Modotti*, p. 210.

54 Cartier-Bresson, «The Decisive Moment».

cho a otros tipos de fotografía. Por ejemplo, cuando me invitaron a escribir un ensayo sobre retratos para publicarse en uno de esos suntuosos libros navideños que producen las secretarías de estado, los bancos y otras industrias mexicanas, primero pensé que los retratos eran un género insignificante para los historiadores.[55] Sin embargo, desde el principio mismo del proyecto encontré que eran una fuente fascinante. El daguerrotipo de una pareja me llevó a una idea inesperada sobre la relación entre los géneros (imagen 21). La invención de Louis Daguerre llegó a Veracruz en diciembre de 1839, poco después de su presentación pública en Francia. Los daguerrotipos fueron la primera forma popular de fotografía, pero eran prohibitivamente caros para más del 95% de la población; además, no podían reproducirse, pues no tenían negativo.[56] Parecería que la mayor parte de los daguerrotipos mexicanos fueron retratos, casi siempre de ricos, vestidos elegantemente y en poses que pudieran mantener «de diez a quince minutos,

55 Mraz, «Retratos fotográficos», escrito para la Fundación BBVA Bancomer.

56 La cifra de 95% se cita con respecto a los daguerrotipos en Europa y Estados Unidos; en México probablemente se acerque más al 98%. Vease Starl, «A New World of Pictures», p. 37.

Imagen 21.Pareja posando para un daguerrotipo, Ciudad de México, *ca*. 1840. Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

en el mejor de los casos».[57] Como observó el fotohistoriador Robert Levine: «El proceso de sentarse era incómodo y tedioso: las lentes lentas no permitían ningún movimiento; había que sujetar las cabezas con pinzas de metal».[58] Una mujer que posó para la fotógrafa británica Julia Margaret Cameron, cuyas

57 Casanova y Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, p. 22.

58 Levine, *Images of History*, 14. Ver al emperador de Brasil, Pedro II, con la cabeza sujeta por unas pinzas, p. 15.

cámaras requerían exposiciones de tres a diez minutos describió este proceso enervante y prolongado:

> La señora Cameron me puso una corona en la cabeza y me hizo posar como una reina heroica. Esto fue algo tedioso, pero ni la mitad que la exposición… La exposición comenzó. Pasó un minuto y yo sentí que tenía que gritar; otro minuto y tenía la sensación de que los ojos se me salían de la cabeza; un tercero, y sentí como si la parte de atrás de mi cuello hubiera contraído parálisis; un cuarto, y la corona, que era demasiado grande, empezó a resbalárseme de la frente.[59]

Cuando aplicamos nuestro conocimiento de lo tedioso, tenso y francamente doloroso que era el posar para un daguerrotipo, entendemos la significación del hecho de que la mujer tuviera que sostener no solo su propio peso, sino también el del hombre, durante un tiempo que debió parecerle eterno. Aunque no soy partidario de leer estados psicológicos en las fotografías, es tentador contrastar el gesto adolorido de ella con la tranquilidad de él.

59 Citado en Malcolm, «The Genius of the Glass House», p. 10.

Gracias al hecho de que acepté la invitación a investigar y escribir sobre un tema del que sabía poco y que no me interesaba, pude concluir mi estudio del retrato con el conocimiento de que es un género dentro del cual hay varias funciones distintas. Los retratos sirven como presencia viva y *memento mori* de nuestros ancestros, así como de nuestros amigos y familiares inmediatos. Se usan para identificar criminales. Se han usado para registrar prostitutas, que le dieron la vuelta al proceso de identificación tomándolo como una oportunidad de crear identidades.[60] Los retratos han sido ampliamente utilizados para hacer propaganda política al poner frente a las masas los rostros de los poderosos, tanto los que están en el poder como los que luchan por él. También muestran cómo deberían verse las personas modernas y exitosas, y aportan arquetipos de cómo ser mexicano, en parte rescatando formas antiguas de trabajo. Los retratos pueden denunciar injusticias e inequidades, mostrar una sociedad en transición y preservar los rostros y vestigios de razas en extinción. También reflejan la metamorfosis del estilo estético. Los retratos captan una enorme variedad de reacciones entre los retratados. Quienes posan dentro de su cargo ofi-

60 Ver mi discusión de la fotografía de prostitutas en Mraz, *México en sus imágenes*, pp. 48-50.

cial, como presidentes, oficiales militares o Grandes Hombres en general, comúnmente no devuelven la mirada, sino que miran en un ángulo de 45 grados, como si se enfrentaran a la historia misma. Otros posan de acuerdo al modo en que han sido modelados por las élites, o cómo las élites les han dicho que deben posar, aunque también hay individuos que usan la situación para componer una imagen de sí mismos que desean proyectar, y otros que parecen resistir el acto mismo. Los retratos han abierto un mundo hacia sí mismos y hacia realidades muy diferentes.

Creo que se podría aplicar esa estrategia al estudio de distintos géneros, partiendo de la suposición de que la representación fotográfica suele ser, especialmente en el caso de los grupos subalternos, una cuestión de poder: unos fotografían, otros son fotografiados; unos ven, otros son vistos; unos son sujetos, otros objetos; en otras palabras, parafraseando a Octavio Paz, unos son chingones, y otros chingados.[61] El acto fotográfico nunca es neutral o inocente; por el contrario, manifiesta su anclaje en las relaciones de poder que pueden hallarse dentro de la imagen, si sabemos buscarlas. En mi libro reciente, *Modern Media & History*, he intentado en-

61 Ver el capítulo, «Los hijos de la Malinche», en Paz, *El laberinto de la soledad*.

tender la imbricación entre la fotografía imperial, neocolonial y decolonial en las imágenes de los amerindios.[62] También he analizado la fotografía revolucionaria, enfocándome en acontecimientos recientes en el estudio de la imaginería de la Revolución Mexicana, y he ofrecido un micro estudio de cómo la fotógrafa de estudio regional Sara Castrejón enfrentó el desafío que le presentó el cataclismo. Concluyo considerando las distintas formas que ha tomado la fotografía izquierdista, obrera y descolonizadora. La tarea es compleja, pero el objetivo es ayudar a descubrir modos en que los historiadores puedan ordenar esta enorme masa de documentos históricos para enseñarnos cómo incorporar rigurosamente las fotografías a nuestra disciplina. Mi esperanza es, finalmente, descubrir algunas de las preguntas útiles y quizá ofrecer una que otra respuesta. Como escribió el poeta cubano, José Lezama Lima: «La grandeza del hombre es el flechazo, no el blanco».[63]

62 En prensa con la University of Texas Press.

63 Costa Lima, *The Dark Side of Reason*, p. 152. Agradezco a Ignacio Bajter esta referencia.

Bibliografía

ANTMANN, Fran, "The Peasant Miners of Morococha", fotografías de Sebastian Rodríguez, *Aperture*, 90, marzo de 1983.

ARAGO, Dominique François, "Report" 1839, en *Classic Essays on Photography*, ed. Trachtenberg, Alan, New Haven, CT, Leete's Island Books, 1980, pp.15-25.

ARNHEIM, Rudolf, "Las dos autenticidades del medio fotográfico", tr. R. Alonso; originalmente publicado en *Leonardo*, 30: 1, 1997. http://catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Arnheim.htm; consultado 15 de mayo de 2015.

AZOULAY, Ariella, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, traducido por Louise Bethlehem. Londres, Verso, 2012.

BARTHES, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, traducido por Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1981.

BARTHES, Roland, "The Photographic Message", en *Image/Music/Text*, ed. y trad. Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977, pp. 15-31.

BATESON, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*. NuevaYork, Ballantine Books, 1972.

BENJAMIN, Walter, "A Short History of Photography" 1931, en *Classic Essays on Photography*, ed. Trachtenberg, Alan, New Haven, CT, Leete's Island Books, 1980, pp. 199-216.

_____, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In *Marxism and Art: Writings in Aesthetics and Criticism*, ed. by Berel Lang and Forrest Williams, 281-300. New York, David McKay, 1972.

BERGER, John. *Understanding a Photograph*, editado por Geoff Dyer, Londres, Penguin Books, 2013.

_____, *Ways of Seeing*. London, Penguin Books, 1973.

BOGHOSSIAN, Paul, "What the Sokal Hoax Ought to Teach Us: The Pernicious Consequences and Internal Contradictions of 'Postmodernist' Relativism", en *The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy*, ed. The Editors of *Lingua Franca*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, pp. 172-182.

BOURDIEU, Pierre, *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.

BREHME, Hugo, *Pueblos y paisajes de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.

CARTIER-BRESSON, "The Decisive Moment." En *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, pp. 20-43. Nueva York, Aperture, 1999.

CASANOVA, Rosa y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

CASTRO, Fernando, "Crossover Dreams: Remarks on Contemporary Latin American Photography." En *Image and Memory: Photography From Latin America, 1866-1994*, editado por Wendy Watriss and Lois Parkinson Zamora, pp. 57-94. Austin, University of Texas Press, 1998.

COSTA LIMA, Luiz, *The Dark Side of Reason: Fictionality and Power*, traducido por Paulo Henriques Britto. Palo Alto, Stanford University Press, 1992.

CUMBERLAND, Charles, *Mexican Revolution: The Constitutionalist Years*, Austin, University of Texas Press, 1972.

Conjunto de testimonios, vol. 6 de *Así fue la Revolución Mexicana*, ed. Florescano, Enrique, México, Senado de la República-Secretaría de Educación Pública, 1985/86.

CURTIS, James. *Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered*. Philadelphia, Temple University Press, 1989.

DAVIDSON, Martha, *et. al*, *Picture Collections: Mexico*, Londres, Metuchen, 1988.

DE LA PEÑA, Ireri, ed. *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2008.

DEL CASTILLO TRONCOSO, Alberto. *Fotografía y memoria: conversaciones con Eduardo Longoni*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica/CONACUT/ Instituto Mora, 2017.

DELILLO, Don, *Point Omega*. Nueva York, Scribner, 2010.

DERRIDA, Jacques, "The Law of Genre." *Glyph* 7, 1980, pp. 202-232.

Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía, México, Centro de la Imagen, 2001.

EPSTEIN, Barbara, 'Postmodernism and the Left', en *The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy*, ed. The Editors of *Lingua Franca*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, pp. 214-229.

ESCORZA RODRÍGUEZ, Daniel, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*. Ciudad de México, INAH, 2014.

ESTRIN, James, "Latin American Pictures of the Year." *New York Times*, 1 June 2017. https://nytimes.com/blogs/lens//2017/06/01/latin-american-pictures-of-the-year. Consultado: el 1 de junio de 2017.

FLUSSER, Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, traducido por Nancy Ann Roth. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

_____, "Photography and History", en *Vilém Flusser: Writings*, ed. Ströhl, Andres, tradución de Erik Eisel, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, pp. 126-131.

_____, *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen, European Photography, 1984.

Foto Estudio Jiménez: Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán, México, Era, 1983.

FULTON, Marianne, *Eyes of Time: Photojournalism in America*. Boston, Little, Brown, and Co., 1988.

GALEANO, Eduardo, *Memoria del fuego,* 3 vols. Ciudad de México, Siglo XXI, 1982-1986.

GARCÍA DÍAZ, Bernardo, *Santa Rosa y Río Blanco*, vol. 2 de *Veracruz: imágenes de su historia*, Veracruz, Archivo General del Estado de Veracruz, 1989.

GARNER, Gretchen, *Disappearing Witness: Change in Twentieth-Century American Photography*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2003.

GONZÁLEZ FLORES, Laura, "Nuevas subjetividades en la fotografía mexicana contemporánea." En *Caminar entre fotones. Formas y estilos de la mirada documental*, editado por Rebeca Monroy Nasr y Alberto del Castillo, 249-266. Ciudad de México, INAH, 2013.

HERNÁNDEZ, Marco Antonio B., *Entre la tierra y el aire*, Pachuca, Asociación Cultural de Real del Monte y Pachuca, 1988.

HILL, Paul and Thomas Cooper, eds. *Dialogue with Photography*. Manchester, Cornerhouse Publications, 1992.

HIRSCH, Jr., E.D., *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967.

HOOKS, Margaret, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*. Londres, Pandora, 1993.

HORTON, Brian, *The Associated Press. Photojournalism Stylebook. The News Photographer's Bible*. Nueva York, Addison-Wesley, 1990.

HUNT, Lynn, "Introduction: History, Culture, and Text", en *The New Cultural History*, ed. Hunt, Lynn, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 1-22.

JEFFREY, Ian, *Photography: A Concise History*, Londres, Thames and Hudson, 1981.

JIMÉNEZ, Blanca y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.

JOWETT, Garth, "The Concept of History in American Produced Films: An Analysis of the Films Made in the Period 1950–1961", *Journal of Popular Culture*, 3: 4, primavera de 1970, pp. 799-813.

KOZOL, Wendy, *Life's America: Family and Nation in Postwar Photojournalism*. Philadelphia, Temple University Press, 1994.

KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, trad. Paula Sibilia, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001.

KRACAUER, Siegfried *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Londres, Oxford University Press, 1960.

LESY, Michael, *Wisconsin Death Trip*, Nueva York, Pantheon, 1973.

LEVINE, Robert, *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, NC, Duke University Press, 1989.

LÓPEZ, Nacho, "Solo los humildes van al infierno." *Siempre!*, 19 de junio de 1954, pp. 20-25, 70.

_____, *Nacho López: Yo, el ciudadano*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

_____, "'Yo también he sido niño bueno…', un reportaje de Nacho López." *Mañana* 383, 30 de diciembre de 1950, pp. 20-26.

MALAGÓN GIRÓN, Beatriz, "La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética de la fotografía." Tesis de doctorado, Historia del Arte, UNAM, 2003.

_____, *Winfield Scott: Retrato de un fotógrafo norteamericano en el porfiriato*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

MALCOLM, Janet, "The Genius of the Glass House." *The New York Review of Books*, 4 febrero 1999, pp. 10-15.

MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía: Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, 2015.

McDONALD, Jessica S., "'A History Making Occasion'. The 1962 Invitational Teaching Conference." *Exposure* 45: 2, 2012, pp. 33-43.

MISERACHS, Xavier, *Barcelona. Blanc i Negre*, Barcelona, Electa, 2003.

MRAZ, John, "'En calidad de esclavas': obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre, 1919", *Historia obrera*, 24, 1982, pp. 2-14.

_____, *Fotografiar la Revolución mexicana: compromisos e íconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

_____, "¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía", *Cuicuilco*, 41, 2007, pp. 11-41.

_____, *Hechos sobre los rieles: una historia de los ferrocarrileros mexicanos*, Puebla, UAP 1987/88, producción de DVD.

_____, "Los Hermanos Mayo: el Primero de Mayo y la fotografía de la clase obrera." *Boletín de investigación del movimiento obrero*, 11, 1988, pp. 105-115.

_____, *Imágenes ferrocarrileras: una visión poblana*, vol. 59, *Lecturas Históricas de Puebla*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.

_____, "Mexican History in Photographs", en *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*, ed. Joseph, Gilbert y Timothy Henderson, Durham, NC, Duke University Press, 2002, pp. 297-331.

_____, *México en sus imágenes*, México, Artes de México/ Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP/ Conaculta, 2014.

_____, *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, México, Centro de la Imagen/Conaculta/ICSyH-BUAP,1996.

_____, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Editorial Océano/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

_____, "¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital", *Revista Zonezero Magazine*, www.zonezero.com, 2002.

_____, "Retratos fotográficos." En *Los mexicanos: 2500 años de retrato*, Ciudad de México: Fundación BBVA Bancomer, 2017, pp. 332-375.

_____, "Tina Modotti: en el camino hacia la realidad," *La Jornada Semanal* 7, 1989, pp. 20-23.

_____, "Today, Tomorrow and Always: The Golden Age of Illustrated Magazines in Mexico, 1937–1960", en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, ed. Joseph, Gilbert, Anne Rubenstein y Eric Zolov, Durham, NC, Duke University Press 2001, pp. 116–57.

MRAZ, John y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo*, México, Archivo General de la Nación/Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

Nacho López, fotorreportero de los años cincuenta. Ciudad de México, CONACULTA, 1989.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography, 1839 to the Present*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1937.

NOBLE, Andrea, Reseña de *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, *Caa. reviews*, 22 de febrero de 2013.

ORKIN, Ruth, *A Photo Journal*, NuevaYork, Viking Press, 1981.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

PEIRCE, Charles S, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en *The Philosophy of Peirce*, ed. Buchler, Justus, Londres, Routledge and Kegan Paul 1940, pp. 98-119.

PICAUDÉ, Valérie y Phillippe Arbaïzar, eds. *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

POE, Edgar Alan, "The Daguerreotype" (1840), en *Classic Essays on Photography*, en *Classic Essays on Photography*, ed. Trachtenberg, Alan, New Haven, CT, Leete's Island Books, 1980, pp. 37-38.

RITCHIN, Fred, *After Photography*, NuevaYork, W.W. Norton, 2009.

RODRÍGUEZ, José Antonio y Alberto Tovalín Ahumada, eds. *Nacho López: Fotógrafo de México*. Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016.

_____, *Nacho López: Ideas y visualidad*. Ciudad de México y Veracruz, INAH/Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, 2012.

ROSLER, Martha, "In, around, and afterthoughts (on documentary photography)." En *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, editado por Richard Bolton, 303-341. Cambridge, MIT Press, 1989.

SANDWEISS, Martha, *Print the Legend: Photography and the American West*. New Haven, Yale University Press, 2002.

SAUNDERS, Dave, *20th Century Advertising*. Londres, Carlton, 1999.

SCHULTZ, Reinhard, *Tina Modotti: Photographien & Dokument*. Berlin, Sozialarchiv, nd [1989].

SCHWARTZ, Dona, "To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism." *Communication* 13, 1992, pp. 95-109.

SCRUTON, Roger, "Photography and Representation", *Critical Inquiry*, 7: 3, primavera de 1981, pp. 577-603.

SEKULA, Alan, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)." *The Massachusetts Review* 19: 4, 1978, pp. 859-883. *The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy*, ed. The Editors of *Lingua Franca*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography After Photography: Gender, Genre History*, edited by Sarah Parsons. Durham, Duke University Press, 2017.

_____, *Photography at the Dock: Essays on Photographic history, Institutions, and Practices*. Minneapolis, University Minnesota Press, 1991.

_____, "Who is Speaking Thus? Some Questions About Documentary Photography." En *The Event Horizon*, editado por Lorne Falk y Barbara Fischer, 193-214. Toronto, Coach House Press, 1987.

SONTAG, Susan, *On Photography*. Nueva York, Delta, 1973.

STALLABRASS, Julian, "Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism." *New Left Review* 223, 1997, pp. 131-161.

STARL, Timm, "A New World of Pictures: The Use and Spread of the Daguerreotype Process." En *A New History of Photography*, editado por Michel Frizot. Cologne, Könemann, 1998, pp. 33-57.

STASZ, Clarice, "The Early History of Visual Sociology", en *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*, ed. Wagner, Jon, Beverly Hills, CA, Sage Publications, 1979, pp. 119–36.

STEIN, Sally, "Making Connections with the Camera: Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis." *Afterimage* 10: 10, 1983, pp. 9-16.

STEIN, Steve J., "Visual Images of the Lower Classes in Early Twentieth-Century Peru: Soccer as a Window to Social Reality", *Windows on Latin America: Understanding Society Through Photographs*, ed. Levine, Robert M. (Special Issue, *South Eastern Latin Americanist*, June–September 1987), pp. 90–100.

STIEGLITZ, Alfred, "Pictorial Photography", 1899, en *Classic Essays on Photography*, ed. Trachtenberg, Alan, New Haven, CT, Leete's Island Books, 1980, pp. 115-123.

STOTT, William, *Documentary Expression and Thirties America*. Londres, Oxford University Press, 1986.

SZARKOWSKI, John, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, Press Review, Museum of Modern Art, July 26, 1978; http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/5624/releases/MOMA_1978_0060_56.pdf?2010; consultado febrero 4, 2014.

TODOROV, Tzvetan, "The Origen of Genres." *New Literary History* 8: 1, 1976, pp. 159-170.

_____, "The Typology of Detective Fiction." En *The Poetics of Prose*, 42-52. Ithaca, Cornell University Press, 1977.

WALTON, Kendall, "Looking Again Through Photographs: A Response to Edwin Martin", *Critical Inquiry*, 12: 4, verano de 1986, pp. 801-808.

_____, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, 11, diciembre de 1984, pp. 247-277.

WARBURTON, Nigel, "Varieties of Photographic Representation: Documentary, Pictorial and Quasi-documentary", *History of Photography*, 15: 3, otoño de 1991, pp. 203-210.

VILCHES, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1987.

WILLUMSON, Glenn W. W., *Eugene Smith and the Photographic Essay*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
«BENITO JUÁREZ» DE OAXACA

EDUARDO CARLOS BAUTISTA MARTÍNEZ
Rector

LETICIA EUGENIA MENDOZA TORO
Secretaria General

JAVIER MARTÍNEZ MARÍN
Secretario Académico

TAURINO AMILCAR SOSA VELASCO
Secretario de Administración

VERÓNICA ESTHER JIMÉNEZ OCHOA
Secretaria de Finanzas

ARISTEO SEGURA SALVADOR
Secretario de Planeación

NÉSTOR MONTES GARCÍA
Secretario de Vinculación

HILARINO ARAGÓN MATÍAS
Contralor General

HÉCTOR LÓPEZ SÁNCHEZ
Abogado General

ENRIQUE MAYORAL GUZMÁN
Secretario Técnico

JOAQUÍN ALBERTO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Secretario Particular

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
EN HUMANIDADES DE LA UABJO

FRANCISCO JOSÉ RUIZ CERVANTES
Director

ALFONSO GAZGA FLORES
Secretario Académico

Índice

5 Presentación. Hacer investigación *desde* las fotografías
Abraham Nahón

15 Ver fotografías históricamente: una mirada mexicana

17 Hacer historia *con* las fotografías y *de* las fotografías

22 La «transparencia» de las fotografías

28 Historias gráficas

34 Documentos fotográficos para visualizar el pasado social

57 La síntesis de las historias sociales y las culturales

70 Conclusión: posiciones críticas

77 Fotografías históricas: géneros, funciones, métodos y poder

129 Bibliografía

Historiar fotografías
JOHN MRAZ

Se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2018, en los talleres de Proveedora Gráfica de Oaxaca, Colón 605-4, 68000, Oaxaca, Oax. Para su composición se utilizó la fuente tipográfica Gotham de Tobias Frere-Jones y Sabon LT de Jan Tschichold. Se imprimió en papel cultural de 90 gr. La edición consta de 500 ejemplares. La corrección de estilo y el cuidado de la edición estuvo a cargo de Abraham Nahón.

9 786078 498581

HUABJO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EN HUMANIDADES

creative commons